

FICTIONS LITTÉRAIRES ET MONDES DE SUBSTITUTION

Sous la direction de Lorenzo Soccavo

M@gm@ Revue internationale en sciences humaines et sociales

vol.17 n.3 Septembre - Décembre 2019



www.analisiqualitativa.com
magma@analisiqualitativa.com

Revue fondée et dirigée
par le Sociologue Orazio Maria Valastro

Observatoire Processus Communications
Association Culturelle Scientifique
Catania - Italy



M@GM@ Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales
Projet éditoriale : Observatoire Processus Communications
Direction scientifique : Orazio Maria Valastro

Fictions littéraires et mondes de substitution
Vol.17 n.03 Mai Août 2019
Sous la direction de Lorenzo Soccavo

eBook en format Pdf
Édition non commerciale en accès libre
ISSN 1721-9809

En couverture : détail stylisé des représentations pariétales gravées dans les grottes de l'Addaura au pied du mont Pellegrino à Palerme.

Osservatorio dei Processi Comunicativi
Associazione Culturale Scientifica a scopo non lucrativo - Catania (Italy)

Osservatorio dei Processi Comunicativi
magma@analisiqualitativa.com | www.analisiqualitativa.com
Via Pietro Mascagni n.20 - 95131 Catane - Italie

M@gm@

Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales

Direction scientifique

Orazio Maria Valastro

FICTIONS LITTÉRAIRES ET MONDES DE SUBSTITUTION

SOUS LA DIRECTION DE

LORENZO SOCCAVO

M@gm@ Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales

FICTIONS LITTÉRAIRES ET MONDES DE SUBSTITUTION
Sous la direction de Lorenzo Soccavo
M@GM@ Revue internationale en Sciences Humaines et Sociales
vol.17, n.3, 2019, ISSN 1721-9809

Sommaire

Pour une nouvelle théorie générale de la lecture de fictions littéraires
Lorenzo Soccavo
Membre de l'Institut Charles Cros à Paris, rattaché au séminaire EMC (Éthiques et Mythes de la Création), Lorenzo Soccavo est avant tout un lecteur de fictions littéraires. Dès 2000 et les premiers effets du numérique sur les dispositifs et les pratiques de lecture, il commence à réfléchir à l'adaptation des outils de la prospective au domaine spécifique du livre et de son interprofession. Depuis la fin des années 2010 ses travaux s'orientent sur l'étude de l'immersion fictionnelle, plus précisément sur les métalepses narratives, le sentiment de "passer de l'autre côté du miroir" que peuvent ressentir ou bien désirer éprouver les lectrices et les lecteurs de fictions littéraires.

La lecture mode d'emploi : littérature et orientation existentielle
Daniele Garritano
Chercheur postdoc en sociologie de la culture à l'Università della Calabria. Il travaille sur les pratiques de lecture dans la vie quotidienne. Docteur en littérature générale et comparée (Université de Paris 8 Vincennes - St-Denis) et esthétique (Università degli Studi di Siena), il a travaillé sur la réception de Proust chez les philosophes du XX siècle et notamment sur la question du secret dans la Recherche.

Personne, personnage, fictions littéraires
Angela Maria Zocchi
Professeur associé de "Sociologie générale" à la Faculté de Science de la Communication de l'Université des études de Teramo, et dans le même secteur scientifique disciplinaire, elle a obtenu son certificat d'aptitude à la profession de Professeur ordinaire. Sa production scientifique se caractérise par la multiplicité d'intérêts et, en même temps, par son attention envers la théorie sociologique, classique et contemporaine.
Barbara Raggiunti
Docteur de recherche en "Politiques sociales et développement local" et elle est enseignante de philosophie et sciences humaines dans des établissements secondaires.

Voyage d'une fictionaute dans l'œuvre de Pierrette Fleutiaux
Céline Mounier
Je suis sociologue de métier. Je travaille dans le domaine du numérique. Je ne suis pas autrice de romans. J'en lis beaucoup. Je suis pleinement consciente, et encore plus suite à la lecture de L'art du Roman de Milan Kundera, que les romanciers ont souvent un temps d'avance sur les sociologues pour comprendre leur époque.

Du récit historique au balcon du conte : comprendre la perspective féminine
Sylvie Dallet
Professeur des universités (arts), directrice de recherches au Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines (EA 2448, UVSQ), participe de nombreux conseils scientifiques dont L'Observatoire de l'Innovation Publique Territoriale. Elle porte la responsabilité du programme de recherche international et interdisciplinaire Éthiques de la Création et préside l'Institut Charles Cros, un organisme indépendant de Création-Recherche (www.institut-charles-cros.eu) qui pilote

des colloques, un séminaire (Éthiques & mythes de la Création) et une collection éditoriale. Auteur et peintre, elle a également fondé le Festival des Arts ForeZtiers (www.lesartsforeztiers.eu) en Auvergne en 2010. Travaillant sur les « handicaps créateurs », elle explore les ressorts secrets des imaginaires.

Lire pour retrouver les fictions futures
Marie Gallimardet
Obtient son Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique en 2012 à l'École supérieure d'arts et de design du Havre. En 2013, elle intègre la résidence artistique de la Villa Calderon de Louviers (Eure), résidence conclue par une exposition collective intitulée Tellement vrai.

Éthique et politique de l'immersion sur les scènes contemporaines : théories en tension
Aurélien Maignant
Doctorant du Fonds National Suisse de la recherche scientifique, affilié aux universités de Lausanne et de Paris 3 Sorbonne Nouvelle. Il travaille sur les approches éthiques et politiques de la réception, au prisme des théories du récit, de la scène et de la fiction.

Stranger signes... textes spectres pour auto-lecture ?
Isabelle-Rachel Casta
Professeur émérite de l'Université d'Artois, est spécialiste des cultures noires, sérielle et fantastique.

L'accès d'un lectorat au « temps profond » de la préhistoire : processus d'identification individuelle et de projections sociales au tournant du XXe siècle
Emmanuel Boldrini
Doctorant contractuel à l'université Lumière Lyon 2. Ses recherches, au sein du laboratoire IHRIM (Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités) et dirigées par Delphine Gleizes, portent sur les enjeux et les paramètres de la représentation de la préhistoire dans l'imaginaire fin-de-siècle.

Autoréflexion et mondes de substitution : le cas de l'autofiction nothombienne
Karen Ferreira-Meyers
Université d'Eswatini, chercheur associé à l'University of the Free State et Coordinateur de linguistique et langues en littérature moderne à l'Institut d'enseignement à distance de l'Université du Swaziland.

M@GM@ Revue internationale en Sciences Humaines et Sociales vol.17, n.3, 2019, ISSN 1721-9809

Pour une nouvelle théorie générale de la lecture de fictions littéraires

---

Lorenzo Soccavo

lorenzo.soccavo@wanadoo.fr

Membre de l'Institut Charles Cros à Paris, rattaché au séminaire EMC (Éthiques et Mythes de la Création), Lorenzo Soccavo est avant tout un lecteur de fictions littéraires. Dès 2000 et les premiers effets du numérique sur les dispositifs et les pratiques de lecture, il commence à réfléchir à l'adaptation des outils de la prospective au domaine spécifique du livre et de son interprofession. Depuis la fin des années 2010 ses travaux s'orientent sur l'étude de l'immersion fictionnelle, plus précisément sur les métalepses narratives, le sentiment de "passer de l'autre côté du miroir" que peuvent ressentir ou bien désirer éprouver les lectrices et les lecteurs de fictions littéraires.



Introduction à la destruction

Je suis heureux d'introduire ce numéro de la revue M@GM@ consacré aux fictions littéraires et à leurs énigmatiques rapports avec des mondes de substitution.

Quelques-uns des textes qui figurent dans cet opus peuvent à première lecture sembler en marge de cette thématique, mais en vérité il n'en est rien. Ou plus exactement, cela est bien ainsi.

En effet, s'il est d'une part toujours utile de repérer puis de parcourir les lisières d'un domaine que l'on se propose d'explorer ensuite librement, il s'avère essentiel, d'autre part, d'ouvrir des fenêtres sur d'autres jardins, voire sur des horizons encore plus lointains.

C'est la raison pour laquelle en introduction à ce numéro et avant de développer brièvement ce qui, d'après moi, serait véritablement en jeu, je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement Orazio Maria Valastro pour son invitation à piloter ce numéro et pour son accueil au sein de sa revue internationale en sciences humaines et sociales, ainsi que tous les auteur·es qui y ont participé et ont tissé les voiles qui donnent corps au sujet : fictions littéraires et mondes de substitution.

Dès lors il me revenait cependant de mettre à nue la mariée, de faire surgir, des écrans sur lesquels ces textes seront lus, un Grand Verre (se référer aux travaux de Marcel Duchamp), une glace sans tain et/ou une coupe de cristal pleine à raz bord de phrases flottantes, une coupe débordante de lettres pétillantes, piquantes et coupantes. Les mots ne signent pas seulement, ils font saigner la langue également.

Car, s'il s'agit vraiment de questionner le rapport de la lectrice et du lecteur de fictions littéraires à leurs éventuelles possibilités de voyager effectivement dans des mondes imaginaires, il faudrait alors commencer par prendre en considération la puissance démiurgique puis animiste du langage, et déterminer de quel côté du miroir nous sommes. Nous devrions aussi prendre en considération les plis et replis fictionnels dans lesquels nous drapons nos vies le plus souvent en vérité bien peu romanesques.

Tomber dans l'escalier

Je vais donc, pour ma part, vous raconter une histoire.

C'est l'histoire d'un jeune enfant. Tout jeune. Peu importe comment il s'appelle ; lui ne s'appelait jamais étant toujours là, avec sur ses épaules, emmanchée d'un petit cou, sa petite tête ronde qui sans cesse pensait toute seule : "je ceci...", "je cela...", alors même qu'il ignorait totalement – et peut-être l'ignorerait-il jusqu'à sa mort – qui il était précisément.

Mais l'enfant, de fait, comprit assez tôt que c'était "dans sa tête", et non pas "avec ses pieds", que l'on entrait dans les histoires.

Sa confusion première fut peut-être, ou plutôt s'agissait-il probablement là d'une sorte de croyance innée, comme quoi il serait possible d'entrer véritablement dans les mondes des histoires et d'y rejoindre les formes de vies qui les habitent, voire de quitter déjà ce monde-ci et de partir chez elles – elles, ces autres formes de vie –, oui, d'où vient-il que cette confusion initiale se glisse ici même dans cette phrase ?

Cela en fait avait probablement été provoqué, tout simplement, par son développement naturel et l'entraînement de ses articulations au sens large. J'évoque là le fait que dans l'espace l'émission des mouvements pour marcher et l'émission des sons pour parler avaient été plus ou moins concomitants. Et souvent il était tombé dans l'escalier. Et il avait suivi des séances d'orthophonie.

Faux pas et langue qui fourche, mal et diction (malédiction) de la ligne de crête sur laquelle l'humanité chancelle.

Mais avant d'apprendre à lire l'enfant apprit à parler, et il avait donc déjà à la fois incorporé et conscientisé plus ou moins le lien intime et profond qui existe entre les choses du monde et les choses du langage.

Ensuite, dénombrer ou déchiffrer, qu'il s'agisse de lire un contexte ou de lire un texte il s'agissait toujours finalement d'interprétation, de savoir interpréter, ce qui ne serait jamais aisé pour lui. Mais ne serait-ce pas facile uniquement pour celles et ceux qui acceptent, consciemment ou inconsciemment, de se leurrer ?

Signalons au passage que les dispositions à l'articulation dont les humains doivent faire la démonstration pour marcher et pour parler sont bien supérieures à celles des pages reliées d'un livre. Le corps humain est évidemment techniquement bien supérieur aux livres. Et pourtant...

Pour l'enfant, ouvrir en grand sur le sol, comme un tapis de jeu, un livre de contes, c'est-à-dire à l'œil un muet empilement régulier de lignes d'une succession irrégulière de petits signes noirs, et même en accrochant fortement son esprit aux images, cela n'était pas suffisant. Et faire dessus de la "marche sur place", tout comme s'y tenir immobile, ou y sauter à pieds joints, s'y tenir accroupi ou bien en tailleur, les yeux ouverts en grand, écarquillés, ou fermés en souhaitant très fort "entrer dans le livre", rien n'y faisait. On froissait les pages mais il ne se passait rien.

L'on brisait une image en mettant son pied dans une flaque d'eau, et sur un livre il ne se passait jamais rien. L'on pouvait rentrer dans les cabinets, on pouvait rentrer dans le lit, mais on ne pouvait pas entrer dans un livre. On pouvait troubler en faisant de la buée avec sa bouche l'image renvoyée par la glace de l'armoire, mais pas en soufflant sur le livre.

Et puis le livre aussi ne présentait, en concurrence directe qu'il était avec les jouets, aucune ressemblance formelle avec les éléments du monde. Plus grave encore, lorsque l'on ne sait pas encore lire, le mot "loup", tant qu'il n'est pas prononcé, ne fait aucunement peur.

L'enfant était apparemment passif à l'écoute des histoires qu'on lui lisait. Davantage passif que lorsqu'il jouait, mais cependant davantage attentif peut-être. Dans ses jeux l'enfant faisait montre d'importantes capacités narratives qui semblent innées chez l'humain.

Quand l'enfant sut lire, lire s'avéra alors différent de se raconter simplement à soi-même une histoire. Lire une histoire n'était pas non plus comme lorsqu'on lui lisait une histoire.

Comme pour la marche. Marcher soi-même, marcher par soi-même n'était en rien comparable à la passivité d'être promené en poussette. Oui, il y avait bien là maintenant, qui entraient en jeu, des facteurs liés au rythme et à l'autonomie. La liberté de pensée et la liberté de mouvements semblaient être liées.

Et puis, écouter une histoire, c'est aussi être soumis au rythme de lecture de la personne qui lit, c'est être sous l'influence suggestive du ton et des émotions qui passent dans la voix d'un ou d'une autre.

Un chien dans un jeu de quilles

Le sol, appelé alors "par terre" (en deux mots, mais comme un parterre de fleurs), en tant que tapis de jeu duquel des mondes, bien plus vastes que la chambre, bien plus vastes même que la maison entière, pouvaient surgir, fut cependant longtemps un substitut aux livres, lesquels recelaient néanmoins le même mystère : comment du petit peut-il contenir du si grand beaucoup plus grand que lui. C'était immense. Et réellement mystérieux.

Parce qu'il y avait le sol donc, mais aussi la tête où les histoires semblaient se raconter d'elles-mêmes, toutes seules, indépendamment de la volonté de l'individu qu'elle coiffait, le mystère allait en s'épaississant. Le vent souffle sans s'occuper ni des hautes branches ni des moulins à vent.

Les jouets posés sur le plancher étaient en trois dimensions. Et ils étaient facilement manipulables. Les livres, eux, posaient d'autres questions qui étaient paradoxalement probablement les mêmes. Des questions remarquables qui, si elles s'inscrivaient dans le prolongement des jouets, prenaient

cependant une acuité particulière du fait que, hormis les illustrations, l'essentiel du message délivré était renfermé dans de petits signes appelés lettres (l'être?).

Comment donc une si petite surface – la surface d'une page étant bien inférieure au plancher de la chambre – pouvait-elle contenir tant de volume, un tel espace ?

Comment une phrase de quelques mots seulement pouvait-elle exprimer toute la force de présence d'une forêt, d'un paysage venteux, voire d'un pays tout entier en proie à la peur de l'arrivée prochaine d'un dragon ?

Ces formules écrites n'étaient-elles pas – ne sont-elles pas toujours – magiques, pour contenir ainsi un univers parallèle à celui des astrophysiciens alors que même si l'on secoue énergiquement un livre jamais rien n'en tombe ?

D'autres questions qui se posèrent à l'époque se sont estompées au fur et à mesure que la tragédie du vécu, l'immonde, étreignait le cœur de l'enfant. Peut-être exprimaient-elles des réserves et des craintes. N'y aurait-il pas dans l'acte de lire le risque réel de passer dans le monde de l'histoire lue et d'y rester prisonnier ? Tout au moins, car cela l'enfant le ressenti probablement, il semblait bel et bien y avoir le risque d'une certaine forme de contamination du réel, ou d'irrigation.

Le livre refermé, rien n'était en vérité refermé. L'histoire terminée, rien en vérité n'était terminé. Une influence continuait à exercer son emprise sur le jeune lecteur.

Regardons-le. Cet enfant à quatre pattes, ou bien assis sur ses fesses avec ses petits jouets sur le plancher de sa chambre est le jeune chien fou qu'il nous faut lancer dans le jeu de quilles des réflexions intellectuelles et des discours savants autoréférentiels si nous voulons trouver le passage vers les mondes fictionnels. Devenir passage. Être passage.

Commencer par "naître pas sage" a certainement aidé l'enfant à pressentir cette possibilité folle d'un... passage, et cela (cette intuition), mais c'est peut-être une chance pour eux tous, "les autres", n'est peut-être pas donné à tout le monde.

Cependant il y aurait bien toujours, et nous devrions nous en rappeler, une sorte de dramaturgie personnelle à l'acquisition de la lecture littéraire et aux découvertes que celle-ci entraîne invariablement, cette possibilité infinie de découvertes intérieures et d'aventures immobiles, opaques aux regards extérieurs mais tempétueuses dans l'âme des lectrices et des lecteurs.

Nous devrions, dès lors que nous avons prétention à explorer les tenants et les aboutissants de la lecture littéraire, bien considérer ce que son acquisition modifie en profondeur de notre perception du monde réel.

Le chien, un passage

La figure du chien (le jeune chien fou) est intéressante à conserver dans l'éphémère modèle théorique que nous ébauchons dans ces lignes qui, notons-le au passage, simulent volontairement la fiction, dans le sens d'abord où un chien est un animal domestique.

L'enfant à cette époque était lui aussi en train précisément d'être domestiqué.

L'apprentissage de l'écriture et de la lecture en était d'ailleurs un indicateur.

Et puis, dans les récits mythiques, la fonction du chien est celle d'un passeur psychopompe, c'est-à-dire qu'il accompagne du monde des vivants au monde… de ceux qui furent et ne seraient plus.

Aussi, outre le droit légitime, certes, mais de toutes les façons irrépressible, de l'enfant à s'interroger alors sur le pourquoi de sa venue au monde et des drames qui l'avaient précédé, il y avait bien là, entre le monde dans lequel on vivait alors, qui devenait celui dans lequel il lisait, et les mondes des livres, un passage similaire à celui du monde des vivants à celui des morts. Du monde de l'être aux mondes des lettres.

Les paroles invisibles dans l'air devenaient des mots visibles sur le papier, et devenus lisibles ils exerçaient une attraction invisible sur l'enfant. C'était finalement tout aussi curieux et bien plus vicieux que l'aimant qui attirait les clous.

Son propre "moi-qui-maintenant-sais-lire", son propre soi lecteur, était l'animal psychopompe qui le guidait vers ces ailleurs.

L'hominidé, l'enfant n'y pouvait rien, il était né chez les hominidés, a toujours recherché l'issue de secours en cherchant à cartographier le monde dans des simulations. Reflets, copies, déclinaisons…

En considérant les livres comme des mondes, les ancêtres ont refermé la boucle sur elle-même et ont vu le monde réel comme un livre. Depuis à chaque pas, à chaque mot, le risque de déréalisation grandit.

Et le destin de l'enfant se fondait ainsi dans l'épopée de l'espèce animale à laquelle de gré ou de force il appartenait corps et âme.

La création de mondes par l'écriture et leur transmission par des récits de générations en générations jusqu'à lui étaient des actes à la fois fabuleux et monstrueux.

Comment aujourd'hui ne pas prendre en considération, pour chacune et chacun de nous, l'élaboration narrative de notre propre personnage – l'enfant en nous continuant à se jouer adulte – et notre construction narrative de la société, seule lisière en fait que nous attouchons réellement du vaste monde ?

La fiction n'est pas (que) fictive

Le soir où – plusieurs dizaines d'années se sont écoulées –, le soir où l'enfant réalisa après avoir refermé un roman qu'il venait de relire pour, peut-être, la dixième, la douzième ou la quinzième fois au cours des années passées, le soir où l'enfant réalisa en reposant ce livre que s'il sortait de son appartement parisien pour aller dans le couloir de son immeuble il se pourrait bien qu'il se retrouve en fait dans un couloir du bâtiment dans lequel se déroule l'action de l'histoire tant de fois lue et relue – un sanatorium de montagne –, ce soir là l'enfant comprit que, même s'il était physiquement impossible d'entrer dans les livres et même si les possibilités d'un voyage extrasensoriel restaient improbables, malgré cela il devait y avoir des possibilités de, une sorte de passage pour.

Le monde créé (réel) dans lequel il était naturellement immergé lui était toujours resté globalement incompréhensible la majeure partie du temps, et ce bien davantage que certains mondes écrits qu'il avait lus et relus.

Maintenant s'il voulait apporter au monde réel les conditions d'une nouvelle théorie générale de la lecture de fictions littéraires il lui fallait tenir compte des effets qu'auraient ses véritables motivations sur la possible concrétisation de ce désir. La formulation d'une prophétie conditionne la venue de l'événement prophétisé et la façon dont il sera perçu par les foules.

Sa théorie devrait simuler la fiction. Elle devrait fonctionner sur l'isotropie. A savoir se fonder sur le postulat que le langage émettrait la même quantité d'énergie dans toutes les strates du réel.

Le succès d'une telle entreprise ne dépendrait finalement que de ses intentions de départ et de la manière dont nous formulerions cette théorie. Déjà ces mots que vous lisez en cet instant formatent ce qu'il nous sera possible et configurent les résultats à venir. C'est sans doute pourquoi jusqu'à ce jour nous nous sommes finalement presque restreints à de l'analyse de textes.

Plutôt que de considérer réalité et fiction pour ce qu'ils nous apparaissent être, deux milieux distincts – et ce faisant nous exacerbons outrancièrement leurs différences et renforçons la frontière virtuelle entre eux –, créons un milieu propice à l'émergence d'une nouvelle théorie générale de la lecture de fictions littéraires fondée sur : l'hypothèse qu'il serait possible de conscientiser la part subjective de soi qu'une lectrice ou qu'un lecteur de romans projette dans sa lecture, puis de l'autonomiser dans une certaine mesure.

L'enfant prenait lentement conscience qu'une telle théorie exigeait (ou entraînerait) l'émergence d'un nouvel ordre conceptuel et une reconfiguration du système rhétorique de notre espèce ; son passage à une ère qu'il appelait : Ère du Bibliocène.

Pour parvenir à ses fins, rendre possible l'exploration par les lectrices et les lecteurs de territoires fictionnels au-delà de leurs limites textuelles, de ce que les auteurs en ont écrit, sa nouvelle théorie générale de la lecture de fictions littéraires devrait être en elle-même narrative. Une théorie narrative et non plus une théorie sur la narrativité.

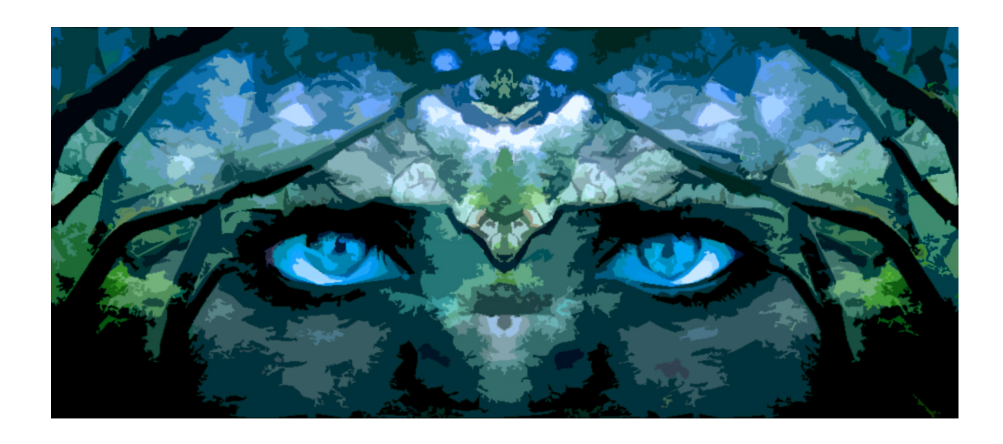
En fait, pensait-il, il se pourrait que nos discours sur la fiction produisent une forme d'exofiction qui, en s'interposant, éclipse et amoindrit la force gravitationnelle des fictions et nous garde irrémédiablement (diaboliquement) à une certaine distance d'elles… D'ailes...

La lecture mode d'emploi : littérature et orientation existentielle

Daniele Garritano

daniele.garritano@gmail.com

Chercheur postdoc en sociologie de la culture à l'Università della Calabria. Il travaille sur les pratiques de lecture dans la vie quotidienne. Docteur en littérature générale et comparée (Université de Paris 8 Vincennes - St-Denis) et esthétique (Università degli Studi di Siena), il a travaillé sur la réception de Proust chez les philosophes du XX siècle et notamment sur la question du secret dans la Recherche.



Introduction

Aujourd'hui la question de la lecture est un sujet concernant plusieurs champs du savoir. Si on l'entend dans sa formulation plus simple, c'est-à-dire en tant que relation concrète entre un sujet lisant et un texte, on trouvera des approches théoriques très approfondies dans les domaines des études littéraires, de la philosophie, de la psychologie, de l'anthropologie, de la sociologie des médias, des sciences de l'éducation. Mais on peut regarder aussi à des formes de dialogue entre la culture humanistique, les sciences sociales et les neurosciences, pour saisir l'actualité d'une question qui se pose au cœur des transformations culturelles, sociales et cognitives du présent. En ce sens, on parle beaucoup de la crise de la culture imprimée face à la révolution numérique : dans un contexte communicatif où l'*« économie de l'attention »* est devenue un capital de spéculation (au double sens d'exploitation de ses ressources et de réflexion sur ses dynamiques), il est devenu de plus en plus urgent d'interroger les avatars de notre manière de lire et notre capacité à façonner l'expérience de lecture.

Devant l'ampleur et la complexité des questions concernant la lecture au présent, on peut commencer par l'analyse des pratiques de lecture consacrées aux fictions littéraires. On sait bien que le texte est un *« donné »*, quelque chose qui *« existe »* et fait partie de la *« réalité »* avant que n'importe qui commence à le lire ; mais il est tout aussi incontestable que l'ensemble des signes dont le texte se compose est destiné à rester inaperçu jusqu'au moment où l'œil du sujet lisant intervient pour le déchiffrer.

Voici donc une première définition de la lecture : l'activité qui consiste à vivifier un ensemble de mots structurés selon les normes d'une certaine langue, afin de communiquer un message. Mais cela est encore insuffisant si l'on veut analyser les pratiques de lecture par rapport à la littérature, voire aux fictions littéraires, et leur productivité en termes d'orientation existentielle pour les sujets lisant.

En fait, un texte littéraire est écrit dans le but de stimuler la sensibilité et la capacité interprétative de ses lecteurs : il ne veut pas tout simplement informer ou prescrire des comportements, parce qu'il vise un jeu de séduction avec ce que Mikhaïl Bakhtine a défini comme la *« deuxième conscience »* du texte, c'est à dire la conscience de celui qui en prend conscience (Bakhtine 1979 ; cf. Lavagetto 1996).

Le moment du lecteur dans les théories littéraires

Que veut dire prendre conscience d'un texte littéraire ? Cette question pourrait guider notre analyse sur les pratiques de lecture, à condition de prêter attention aux différentes trajectoires que les études sur la lecture dessinent à travers des formes d'hybridation interdisciplinaire, sans privilégier une approche théorique par rapport aux autres.

On partira donc d'une simple constatation : en dépit de la fortune que l'étude de la lecture a reçue dans plusieurs champs du savoir, aujourd'hui un développement organique de ce sujet sous la forme d'une *« théorie de la lecture »* est encore très difficile à repérer. Parmi les théoriciens les plus zélés dans ce domaine multidisciplinaire, Roland Barthes a défini l'impossibilité d'une *« Science de la lecture »* (Barthes, 1984, 47) : on devrait parler plutôt d'une *« science de l'népuisement, du Déplacement infini »* (ibidem), car la lecture est la *« traversée »* d'une *« hémorragie permanente »*, un *« jeu »* qui implique une *« vérité ludique »* plus qu'une vérité uniquement objective ou subjective (ibid., p. 35).

Il a reconnu le manque d'un concept fort de lecture et, parallèlement, l'ambiguïté de cette catégorie qui renvoie à un ensemble de pratiques disséminées derrière l'apparent automatisme de son fonctionnement technique.

Au delà des aspects qui touchent l'alphabétisation et le *« savoir-lire »* (ibid., p. 39), Barthes s'arrête face à l'infinité des horizons que la lecture ouvre aux désirs de ses pratiquants. Son renoncement à fonder une analyse cohérente et systématique de la lecture coïncide avec son admiration pour une pratique transformative et im-pertinente, qui remet en jeu l'identité en négociant sans cesse son rapport à l'altérité.

En suivant la piste qui vise à la pluralisation plutôt qu'à la réduction des signifiés mobilisés par les pratiques de lecture, on doit mentionner aussi l'effort de Wolfgang Iser (1976) et Hans Robert Jauss (1977) dans le contexte académique de l'École de Constance au milieu des années 1970, en relançant le défi lancé par l'herméneutique en direction des théories de la réception et de la lecture.

On reconnaît dans les recherches de Iser et Jauss une direction structurante capable d'influencer aussi le domaine sémiotique. Les catégories de *« lecteur implicite »*, *« lecteur réel »*, *« lecteur collectif »*, *« lecteur individuel »* et *« horizon d'attente »* ont ouvert le terrain à des analyses sur la multiplicité des réceptions possibles, c'est à dire sur la production de sens qui est un caractère spécifique des actes de lecture. A ce propos, le lien entre cette tradition philosophique et l'élaboration sémiotique pratiquée par Umberto Eco (1979) est bien reconnaissable dans l'idée d'un écart productif entre l'hypothèse d'un lecteur supposé idéal, protagoniste de la *« réception programmée »*, et les conditions réelles des lecteurs effectifs : la singularité des circonstances existentielles, culturelles et sociales qui façonnent l'attitude des lectrices et des lecteurs face aux textes. Au centre de ce dispositif théorique on trouve un intérêt profond pour les pratiques d'interprétation, c'est à dire pour l'activité au fondement de tout type de communication et de connaissance.

Avec différents accents, les approches herméneutiques et sémiotiques soulignent la participation du lecteur à la construction du sens, sa coopération avec les intentions de l'auteur et du texte, en interrogeant en même temps les limites de cette interaction en termes de légitimité.

Si on regarde encore du côté des études littéraires, la question de la lecture se trouve au centre d'une analyse fortement polyphonique opposant l'idée d'une pratique systémique et totalisante, à la base des canonisations, des systèmes de classifications et des paradigmes culturels qui structurent les communautés interprétatives, aux ambiguïtés des textes qui offrent des espaces possibles pour la lecture en tant qu'exercice de contestation.

Parmi les partisans les plus passionnés de ce modèle pluralisant, Stanley Fish est considéré comme un point de repère dans le courant du « *Reader-response Criticism* ». On est encore un fois vers le milieu des années 1970 quand cette école concentre son activité sur l'étude des situations de lecture, voire sur les façons de faire l'expérience du texte pour des lecteurs individuels ou des communautés de lecteurs.

L'attention est portée sur la création de sens par les usagers des textes : la lecture est un travail de création qui engage le lecteur jusqu'à sa dimension psychologique profonde, ce qui était explicitement repoussé par les théoriciens adverses du *New Criticism*. Ces derniers défendaient en fait le *« déterminisme textuel »*, contre la redoutable *«affective fallacy»* des lecteurs (Bertoni 1996, 140). Par contre, la perspective de Fish vise la productivité du texte par rapport à la relation qu'il entraîne avec un sujet à travers la lecture : le signifié de la littérature est dans ce qu'elle fait, donc dans les expériences des lecteurs. Dans ces conditions le signifié de la lecture est à entendre en termes d'événementialité et de performativité ; plus que dans la page imprimée, il est à rechercher dans la rencontre du texte avec les lecteurs, donc dans ce que la littérature *« fait »*, non pas – du moins non seulement – dans ce qu'elle dit (cf. Fish 1976).

A la même époque et dans le contexte culturel des universités états-uniennes, la critique déconstructionniste exprime la centralité de la catégorie de lecture par des voies différentes.

Paul de Man publie *Allegories of Reading* (1979), un essai très dense dans lequel il souligne l'ambiguïté du langage littéraire qui offre la possibilité d'élaborer par les mêmes mots des signifiés à la fois littéraux et figurés, comme dans la technique visuelle de l'allégorie.

Les deux options réciproquement incompatibles sont présentées comme possibles en même temps et dans le même lieu ; elles forment un double lien (*double bind*) dans lequel le lecteur est pris comme un prisonnier ne pouvant pas décider de leur vérité. *«Everything in this novel signifies something other than what it represents»* (De Man 1979, 77). Cette notation du critique d'origine belge fait allusion à la *Recherche* de Proust, mais on pourrait la prendre comme emblème de son idée de lecture, qui conduit à l'indécidabilité à propos du vrai sens d'un texte littéraire (cf. Garritano 2013). C'est une façon de formuler la coprésence de plusieurs sens dans le jeu de la figuration littéraire, l'inépuisabilité de notre relation au langage et, comme conséquence directe de ce passage, de *« contester son autorité en tant que modèle de la cognition naturelle et phénoménique »* (Bertoni 1996, 173).

« *Lire : cela va tellement de soi qu'il semble, à première vue, qu'il n'y ait rien à en dire* » (Todorov 1978). En dépassant les paradigmes plus rigides du formalisme et du structuralisme, Tzvetan Todorov assigne au problème de la lecture un rôle décisif dans la construction du sens littéraire. Dans *La lecture comme construction* (ivi, p. 175), il considère la *« logique de la lecture »* comme un ensemble de règles qui guident les lecteurs vers « la construction d'un univers imaginaire ».

En se référant aux romans en tant que *« texte de fiction classique, plus exactement des textes dits représentatifs »*, Todorov répond à une question apparemment très simple : comment se fait-il que les lecteurs traduisent l'univers des livres – dans leur univers imaginaire ? D'ailleurs sa réponse, en orientant le discours de la construction vers la signification et la symbolisation, n'évite pas de problématiser la relation de lecture à travers les catégories des *« filtres narratifs »*, c'est à dire les façons dont notre imagination travaille un texte de fiction.

En particulier, Todorov considère le *« mode »*, le *« temps »* et la *« vision »* comme les paramètres qui filtrent la réception et qui, par conséquent, sont préalables à la construction de la lecture des textes narratifs. On retrouve quelque chose de l'idée barthesienne selon laquelle lire est essentiellement *« un jeu mené à partir de certaines règles »* (Barthes 1984, 35) : un jeu qui se fait à partir de certaines contraintes à la fois intra- et extra-textuelles.

L'ensemble de ces recherches sur la lecture situées dans le domaine des études littéraires des années 1970 témoigne d'une attention dirigée vers la figure du lecteur, vers ses possibilités de construire et de déconstruire le sens de ses lectures. On peut supposer que cela reflète aussi un moment historique où la culture du livre se développait avec enthousiasme, grâce à l'alphabétisation des générations nées après la Seconde Guerre Mondiale, à la modernisation des accès au capital culturel et aux formes de socialisation des savoirs élaborés pendant les années 1960. Le sujet lisant est le protagoniste de ce moment heureux qui se traduit dans les langages scientifiques en dévoilant les implications complexes que la lecture produit dans plusieurs domaines de la vie humaine.

L'apprentissage de la lecture : du discours savant au discours de l'expérience

L'activité d'un sujet lisant un livre de fiction ne peut être comprise qu'à partir de l'interaction entre la connaissance de la langue et un ensemble de connaissances du monde qui permettent l'attribution d'un signifié à l'information. C'est un travail silencieux, fondé sur des accords implicites qui sont souvent recouverts par l'habitude, l'appartenance culturelle et le sens commun, voir par l'identité du sujet lisant.

La psychologue Maria Chiara Levorato (2000) a résumé efficacement l'ensemble de ces non-dits qui côtoient la compréhension textuelle et qui sont de l'ordre des *« représentations mentales : les connaissances du monde et du Soi, qui consistent dans les attitudes, opinions, croyances, valeurs »* (ibid., p. 34). Mais la lecture des fictions littéraires n'est pas seulement une affaire de connaissance et de décodage ; elle marque encore l'activité mentale par rapport à la mémoire et à la sensibilité, c'est à dire aux dimensions profondes de la conscience. La capacité d'accéder à cette dimension souterraine est à la fois exigée et entraînée par les pratiques de lecture, qui ouvrent au lecteur des chances de découvrir quelque chose de soi ou d'en approfondir la connaissance à travers des actes d'introspection.

La dimension expérientielle de la lecture est au centre d'un essai qui date désormais de plus d'un siècle : *Journées de lecture* de Marcel Proust (1905). Son incipit est une provocation si bien connue qu'on la trouve utilisée comme *claim* pour des campagnes de promotion livresque, comme le petit calendrier Einaudi qui se trouve sur mon bureau au moment où j'écris : « *Il n'y a peut-être jours de notre enfance que nous ayons si pleinement vécus que ceux qui nous avons cru laisser sans les vivre, ceux que nous avons passés avec un livre préféré* » (Proust 1905, 160).

On remarque d'emblée que *« dans ces pages admirables du jeune Proust, le mot texte n'apparaît pas une seule fois »* (Pontalis 1988, 5). C'est le livre, en tant qu'objet matériel et dispositif de

communication (*medium* au sens propre), qui suscite la réflexion proustienne : la distance entre cette perspective et les approches théoriques évoquées en ouverture peut être mesurée par la différence terminologique entre livre et texte.

Proust entrelace visiblement son opinion sur la lecture et sa propre expérience de lecteur, à ses souvenirs d'enfance évoqués par la tension entre l'expropriation et l'appropriation du temps vécu pendant la lecture. Le paradoxe prend la forme d'une symétrie entre plein et vide : *« les jours d'abandon à la passivité de la lecture sont en fait les plus actifs dans la vie d'un enfant »* (Bertini 2010, 191). Cela ne veut pas seulement dire que la lecture est une activité, mais qu'elle est aussi un jeu, une sorte de création de soi, et non pas une forme d'abandon passif ou de réception unilatérale d'un contenu qui passe à travers le *medium* du livre.

En fait, il y a un élément qui est encore plus important pour Proust : la référence à l'enfance transporte le discours dans une atmosphère quasi initiatique ; elle découpe une expérience qui se sépare de l'histoire individuelle pour définir le terrain commun d'un devenir-sujet collectif, opération soulignée dans le texte par le choix du pronom *« nous »*.

Dans sa formulation définitive, Proust exprime la puissance du paradoxe en évoquant le *« miracle fécond d'une communication au sein de la solitude »* (Proust 1971, 174).

La recherche exclusive de profit intellectuel réduit le livre à un objet d'érudition, de savoir ou de contemplation esthétique : il est vrai que la lecture nous permet de maîtriser plus de données par rapport à l'expérience directe, mais ici il est question de *« ce qui nous pousse à lire, ce que nous attendons de la lecture, et ce que nous y trouvons en nous y perdant »* (Pontalis 1988, 6).

La lecture n'est pas un dialogue au sens que John Ruskin assignait à cette pratique, c'est-à-dire une « conversation avec tous les honnêtes gens des siècles derniers », ce qui est très proche d'une forme d'idolâtrie. Au contraire, la relation que Proust décrit dans son essai implique un mouvement de distanciation qui mène vers des pratiques créatrices : la lecture d'un bon livre laisse son lecteur avec des questions sans réponse. En d'autres termes, le lecteur ne parvient jamais à une appropriation fusionnelle du contenu d'un livre ; il crée son contenu à travers l'interaction complexe entre sa mémoire, son vécu, son imaginaire et le monde fictionnel. Ce processus de *« communication »* laisse toujours de l'excédent, des écarts grâce auxquels la pensée du lecteur est conduite à s'activer dans la solitude, en se détachant du texte jusqu'à s'éloigner de son influence.

Pour l'auteur de *Journées de lecture*, la *« Lecture »* est un *« acte psychologique original »* (Proust 1971, 172) qui travaille le livre en tant que dispositif transférentiel, espace d'une élaboration symbolique entre le moi et l'autre, lieu d'échange à la fois individuel et social. Le livre, non pas le texte, est traversé comme un contenant d'expériences : bien évidemment celles que son auteur y a inscrites au dedans, mais aussi les expériences du lecteur qui habite le livre à sa propre façon, en transférant une partie de soi dans cet espace hybride qui s'approche de la notion winnicottienne d'*« espace potentiel entre l'objet subjectif et l'objet perçu objectivement, entre les extensions du moi et le non-moi »* (Winnicott 1971, 139).

Si on l'approche de ce côté, la question de la lecture révèle toute sa richesse psychologique : *« ce qui nous porte ailleurs, au plus intime et au plus étranger de soi, ce qui réveille des désirs secrets, en fait naître d'inattendus, ce qui donne à désirer »* (Pontalis 1988, 5).

Les ressources activées par les pratiques de lecture (pensée, remémoration, imagination, plaisir) sont strictement liées à un événement : une prise de distance que le poète Yves Bonnefoy définit

comme le moment où le lecteur *« lève les yeux de son livre »*. Cela ne veut dire pas que le contenu du livre – les mots, les phrases, les images – est écarté en faveur du solipsisme enthousiaste et démiurgique des lecteurs. C'est plutôt une œuvre de traduction qui engage le lecteur et le livre dans la tentative pour trouver *« au cœur de l'interruption, la communication »* (Bonnefoy 1988, p. 14) : faire travailler la conscience de l'écart, reprendre le problème d'un autre côté.

Il faut garder cette idée d'interruption créatrice, *« l'idée que l'interruption, dans la lecture d'un texte, peut avoir une valeur essentielle et quasiment fondatrice dans le rapport du lecteur à l'œuvre, et d'ailleurs aussi, tout d'abord, dans celui de l'auteur à sa création en cours »* (ibid., p. 13).

En se tournant vers sa propre vie, le lecteur fait de la création, en traversant un espace relationnel qui va du moi à l'autre et de l'autre vers le moi. Au centre de cette trajectoire on retrouve la figure du sujet lisant en tant qu'explorateur et amplificateur du texte de départ, comme habitant mais aussi comme créateur d'un monde entre fiction et réalité : *« [...] le sens d'un texte ne peut commencer à valoir pour nous qu'après la vérification qui consiste, instinctivement d'ailleurs, à en recharger les mots de nos souvenirs ou de nos expériences présentes »* (ibid., 18).

Si on regarde du côté des théories littéraires, il faut se référer encore aux idées de Barthes pour voir assignée à sa juste place cette façon de faire expérience de la lecture *(« lire en levant la tête »*), même s'il s'agit de passer par son interruption (cf. Barthes 1984, 33). Mais il faut aussi bien accepter, comme conséquence de ce discours, une limite très forte sur le plan théorique : l'impossibilité de faire une science de la lecture, donc l'abandon de la dimension abstraite en faveur d'une pensée expérimentale qui vise l'exploration de la lecture en tant qu'activité transformatrice.

Le livre numérique existe-t-il vraiment ?

On a récemment vu remonter l'intérêt scientifique pour les pratiques de lecture. Des différents types de recherches ont interrogé des lecteurs et des lectrices, ainsi que des opérateurs et des opératrices de la culture et du monde de l'éducation, sur l'importance de la pratique de lire dès le plus jeune âge. Le thème qui guide certaines de ces recherches est l'efficace de la lecture de fictions narratives en tant qu'activité mentale produisant des effets bénéfiques sur les dimensions cognitive et affective, sur l'imagination, sur l'orientation existentielle et sur les compétences pour la vie (cf. Batini, Giusti 2017).

Partons d'un cas concret : la lecture à haute voix est un exemple significatif qui se réfère à une pratique historiquement ancienne, datant des époques où la consommation des livres passait en règle générale par la voix et l'incorporation. On sait que le nom *« lecteur »* représentait au Moyen Age un titre d'enseignant, précisément celui qui enseigne à travers la *lectio*, voire l'interprétation d'un texte dans la forme d'une *« production propre du "lecteur" »* (De Certeau 1990, 245). Prêter sa voix au texte signifie aussi admettre un degré d'appropriation, de ré-élaboration et d'invention dans la pratique de lecture, qui devient une forme de consommation transformatrice.

Presque tous les livres étaient lus à haute voix jusqu'à la Renaissance, quand la nouvelle technologie typographique a commencé à faciliter la lecture silencieuse, avec une approche fondée exclusivement sur le sens de la vue (cf. Manguel 1996). D'autre part, il est intéressant d'interroger aujourd'hui les raisons qui nous portent à considérer la lecture à haute voix comme quelque chose de primitif : une pratique ancrée dans des cultures qui ne connaissaient pas les avantages, pour la rapidité et l'information, de la lecture silencieuse ; l'indice d'un retard scolaire dans l'apprentissage de la lecture : *« la prononciation [...] est un obstacle à une bonne lecture et empêche de dépasser le seuil fatidique des quinze mille mots à l'heure »*, c'est à dire de la mesure considérée comme le

standard du *« bon lecteur »* (De Rudder 1983, 98) ; une façon de se prendre soin des plus petits, un rituel qui passe souvent par la lecture d'histoires entre parents et enfants avant d'aller se coucher.

Aujourd'hui la valorisation de cet élément primitif résiste au moins dans une phase de la vie humaine ; son importance a été soulignée par des recherches sur les ressources qualitatives que les pratiques de lecture peuvent engendrer dans la vie des individus et des groupes dans les contextes scolaires (cf. Batini, Giusti 2017).

Pour l'instant, il est intéressant de remarquer que la question des transformations de l'expérience de lecture a été souvent reprise en fonction d'une réflexion sur la diffusion des technologies qui modifient nos relations physiques et mentales aux livres.

La typographie moderne avait déjà changé le paysage de la lecture par rapport à la production et à la circulation des textes, en déterminant un évident passage d'époque. Et si aujourd'hui la culture numérique a multiplié d'une façon inédite la disponibilité et les possibilités d'accès aux patrimoines littéraires, il est indéniable que de telles innovations techniques modifient à fond l'écosystème des expériences de lecture et de nos interactions avec les livres, avec des conséquences qu'il faut considérer en détail.

On a commencé à interroger des experts – bibliophiles, historiens, pédagogues, sociologues, médiologues, critiques de la culture – sur le futur de la lecture, c'est à dire sur l'évolution des *« situations de lecture »* et sur la possible *« ouverture de nouveaux horizons pour lecture de textes en un nouveau format »* (Casati 2014, 23).

Parmi les réflexions les plus signifiantes de ces dernières années, celle du philosophe Roberto Casati souligne les difficultés de sauvegarder le caractère méditatif et créateur de la lecture dans un environnement numérique où se déroule de façon toujours plus exclusive et dispersive l'exploitation de nos ressources d'attention. D'abord, l'auteur de *Contro il colonialismo digitale* prend en considération la lecture sans limiter son domaine aux fictions narratives : son lecteur modèle est (aussi) lecteur d'essais et de manuels, c'est-à-dire (aussi) de *non fiction* ; il est de plus un sujet en formation, c'est-à-dire d'âge scolaire. Casati se réfère de préférence aux effets cognitifs de la lecture, en différenciant qualitativement les domaines de la culture imprimée de celle numérique : l'innovation de la *« navigation »* sur écran appliquée à la lecture, tout en s'efforçant d'imiter la forme traditionnelle du livre (*e-book*), transforme le style de l'assimilation, du décodage et de la méditation de la lecture. Le livre numérique demande en fait au lecteur d'utiliser ses ressources d'attention dans un contexte communicatif différent, en investissant ses désirs sur l'exhaustivité d'une information ou sur la vitesse de la lecture. La question de la mémoire représente un exemple très clair de cette discontinuité : le *« design général de la situation de lecture »* sur dispositif numérique, avec l'introduction des logiciels d'indexation, a facilité les recherches des choses lues, mais a aussi fragilisé l'engagement personnel du lecteur dans le traitement cognitif de l'information. L'interruption créatrice de la lecture, le moment de discontinuité où le lecteur communique avec soi-même par l'interaction avec le livre, se transforme en interruption systématique et structurale, voire en recherche d'autres informations à travers la *« navigation »* sur les logiciels de lecture.

Au lieu de bousculer les archives de la mémoire existentielle, en réactivant un passage entre le vécu et la pensée, ce type de lecture pousse le sujet lisant à ouvrir des fenêtres virtuelles pour chercher à combler ailleurs son désir de savoir, avec d'autres informations complémentaires.

Pour reprendre un argument de Marco Belpoliti (2012) à propos de la lecture numérique, il faut souligner que le souvenir d'un texte est mêlé d'éléments qui appartiennent à la mémoire physique

du livre : couleur, couverture, dimension, poids, emplacement sur le rayon. Ce genre d'idées sur les conditions de mémorisation amènent directement à une critique de la lecture numérique. Il est question des temps et des espaces de lecture : non seulement la segmentation et la dissémination des ressources d'attention aux dépens de l'immersion méditative, mais aussi la structure spatiale du support matériel – ce que Casati appelle le *« design général de la situation de lecture »* et Belpoliti la *« bidimensionnalité »* – agit sur nos expériences de lecture numérique, qui apparemment manquent de profondeur.

Quand Proust, vers le final du *Temps retrouvé*, fait tomber son protagoniste sur une copie de *François le Champi* dans une bibliothèque qui n'est pas la sienne, il mentionne d'abord la surprise de retrouver un fragment de ses lectures d'enfance dans le village de Combray. Mais ce qui frappe à fond la sensibilité du personnage proustien est *« une impression bien ancienne, où mes souvenirs d'enfance et de famille étaient tendrement mêlés et que je n'avais pas reconnue tout de suite »* (Proust 1927, p. 463).

L'étrangeté du souvenir d'enfance *(« cet étranger c'était moi même, c'était l'enfant que j'étais alors »*) est provoquée par le contact avec le livre, avec son titre et sa couverture. Il s'agit d'un exemple typique des résurrections du passé qui sont à la base du projet littéraire proustien, mais l'élément révélé ici n'est pas la bibliophilie du personnage, voire son culte pour les livres en tant qu'objets sacralisés. *« Pour les exemplaires eux-mêmes des livres, j'eusse été, d'ailleurs, capable de m'y intéresser, dans une acception vivante. La première édition d'un ouvrage m'eût été plus précieuse que les autres, mais j'aurais entendu par elle l'édition où je le lus pour la première fois »* (ibid., p. 465). Ce qui frappe la sensibilité du personnage proustien est plutôt le fait d'avoir retrouvé dans la matérialité du livre quelque chose qui lui appartenait déjà, un fragment de l'histoire de sa propre vie (cf. Garritano 2016).

Les usages de la lecture dans le monde numérique

Les positions plus critiques sur les mutations des pratiques de lecture dans l'environnement numérique témoignent au moins de la prise de conscience d'un changement radical dans le paysage culturel où les figures des lecteurs et des lectrices bougent, se rencontrent et se racontent leurs expériences.

On peut trouver une approche plus optimiste, sinon explicitement enthousiaste, dans l'œuvre de Milad Doueihi, professeur d'humanisme numérique à l'Université de Paris-Sorbonne. Le titre de son livre, *Pour un humanisme numérique* (2011), se présente comme un manifeste de l'intégration entre le savoir et la sensibilité humaniste et les possibilités d'étendre des formes de socialité, voire de véritable *« amitié »*, dans la sphère culturelle des media numériques.

Quand l'historien des *Digital Humanities* parle de la « conversion numérique », il se réfère clairement à des façons inédites de construire les temps et les espaces, qui restent à interroger pour comprendre les transformations des champs du savoir, du politique et du social. Intéressé à saisir les *« techniques du corps »* (cf. Mauss 1936) mobilisées par l'interaction avec ces nouveaux espaces hybrides, Doueihi désigne comme objet de son analyse les formes de la construction d'identités et d'imaginaires pratiquées par les usagers de l'environnement numérique.

En se concentrant sur les habitudes culturelles des consommateurs, il oppose la « fixité » de l'imprimé – la stabilité de son usage, *« inscrit à la fois dans la loi et les pratiques et dans la matérialité même »* de ses objets – à l'*« interopérabilité »* du numérique, qui ouvre des possibilités inédites en posant au même temps d'autres contraintes sur les modalités d'usage.

Une vision positive de ce processus imprègne la catégorie d’humanisme numérique, en soulignant la puissance émancipatrice et prométhéenne des nouvelles ressources vouées à la *« mobilité »*. L’emblème de cette transformation en cours, qui regarde *« la réalité d’un changement radical dans notre vécu quotidien comme dans notre culture »*, est l’*« urbanisme virtuel »*, c’est à dire la construction d’espaces hybrides où le réel se mélange au virtuel pour faciliter la circulation d’informations et des savoirs. Et pour construire des formes de sociabilité dans un monde numérique qui devient de plus en plus habitable.

Dans ce contexte, le rôle du lecteur change radicalement au fur et à mesure de son adaptation aux nouvelles *« techniques du corps »* (cf. Perec 1985, 103), qui répondent également aux contraintes environnementales des outils et des plates-formes. En bref, on retrouve dans les pratiques de lecture le même contraste général entre la mobilité du numérique et la fixité de l’imprimé ; même si un rapport d’opposition si simple est parfois neutralisé par les coûts des outils et les inégalités géographiques d’accès aux ressources techniques. D’ailleurs, il est intéressant de noter que même la culture imprimée, au cours des siècles de son histoire, a connu ce genre de contradictions : on sait que la typographie a sans doute accéléré la circulation des livres et multiplié leurs diffusion en réduisant les coûts de production matérielle. Il suffit de penser au concept de « *multiple transmission* » (cf. Williams 1958), formulé à propos du genre romanesque et de son public dans les classes moyennes urbaines au milieu du XVIIIe siècle.

Dans le cas du livre numérique, la mobilité a privilégié des aspects quantitatifs et logistiques : le transport d’archives de textes, les systèmes de recherche à base statistique, la vitesse même des actes de lecture. Plus que la qualité ou le plaisir de la lecture, la question de la quantité d’informations traitables semble être le centre de l’investissement numérique sur le livre.

D’autre part, on peut être d’accord avec l’analyse de Doueihi pour ce qui concerne la mutation des pratiques de lecture dans les usages sociaux de la culture numérique : *« la lecture se transforme ainsi, grâce à des formes d’automatisation de plus en plus populaires dans les plates-formes actuelles, en un partage primordial. Lire veut aussi dire sélectionner, faire le tri, classer ces choix selon un ordre spécifique, puis les rendre publics »* (Doueihi 2011).

Le tournant que Doueihi appelle *« culture anthologique »* ne regarde pas la lecture de livres en format numérique, mais les usages de la lecture – même des livres imprimé – dans l’environnement numérique. La fragmentation, le partage et l’échange des lectures sont à la base du déploiement social de la culture du livre dans l’*« urbanisme virtuel »* du numérique. Les communautés de lecteurs sont incitées à devenir ce que Alvin Toffler aurait défini comme des « *prosumers* » (cf. Toffler 1980), c’est à dire la *« nouvelle espèce »* humaine des producteurs-consommateurs, *« engendrée par la consommation artistique de masse »* (De Certeau 1990, 239) et par la popularisation de la production écrite. Si l’instrument de l’anthologie était par principe *« connecté intrinsèquement à l’identification du canon »*, donc aux classifications institutionnelles et savantes des savoirs (Alfano 2013), on trouve aujourd’hui, dans les espaces hybrides de la culture numérique, beaucoup d’exemples de lectures productrices de citations, réinterprétations, reconstructions, pastiches et appropriations créatives du capital littéraire traditionnel.

Par exemple, on peut mentionner l’existence du compte Twitter géré par Patrick Alexander (@ProustTweet), un ex-professionnel de la finance avec une formation littéraire et philosophique, qui fragmente et réécrit les sept volumes de la *Recherche* par des séries de tweet quotidiens depuis 2010. Il ne s’agit pas tout simplement de copier et coller les phrases de Proust (ce qui serait techniquement impossible sur Twitter), mais plutôt d’adapter ironiquement son roman aux

contraintes de la plate-forme numérique basée sur la concision des messages. On dirait donc que cette opération culturelle tient de la lecture anthologisante, mais aussi de la transposition et de la réinvention. D'ailleurs, l'intérêt sémiotique pour les possibilités et les limites du décodage dans la communication de masse a déjà souligné la différence entre *« usage »* et *« interprétation »* textuelle, le premier étant une libre opération productrice de signifié à partir d'une prise du texte en tant que *« stimulus imaginatif »* (Eco 1979, 59).

Dans le contexte des pratiques de lecture et d'écriture ancrées dans l'environnement numérique des réseaux sociaux, cette distinction va se nuancer avec le phénomène des *media fandom*, c'est à dire des subcultures consommatrices qui *« cessent d'être une simple audience de textes populaires, en devenant plutôt des participants actifs dans la construction des signifiés textuels et dans leur circulation »* (Jenkins 1992, 24 ; cf. Pezzini 2007, 143). L'exemple principal de ce type d'engagement du public est la production de *fan fiction* : une forme d'écriture pratiquée par le *media fans* qui découle de la réélaboration créative et non autorisée d'autres œuvres. Ce phénomène naît avec des communautés de spectateurs intéressées d'abord par les films et les fictions télévisuelles. Mais on a l'impression que les pratiques de lecture dans le monde numérique, en évoluant vers une nouvelle *« culture anthologique »* par la fragmentation, le partage et l'usage social des textes, mettent en œuvre des dynamiques d'appropriation qui rapprochent le rôle des lecteurs de celui des spectateurs participants.

Conclusions : la lecture comme construction

Pour tirer des conclusions de ce raisonnement, il faut d'abord dire que la lecture est encore loin d'entrer dans un discours théorique monodisciplinaire. Et, parallèlement, que l'idée barthesienne d'une *« science de la lecture »* en tant que *« science de l'inépuisable, du déplacement infini »* est de plus en plus actuelle.

Pour suivre les évolutions de cette pratique culturelle on a besoin de nombreuses professionnalités, de savoirs traditionnels et des avant-gardes théoriques, mais aussi des lectrices et des lecteurs qui racontent leurs expériences de vie avec les livres.

Après avoir exploré les limites et les possibilités d'un ensemble d'enquêtes sur les théories, les expériences et les contextes de lecture, il vaut mieux maintenant concentrer le discours sur la lecture des fictions, donc de textes littéraires, et sur son effet pour l'orientation existentielle des personnes.

On a vu comment au XXe siècle le concept de lecture a été travaillé dans des directions variées à partir d'une certaine hégémonie des études littéraires, en soulignant, d'une part, la centralité du texte et, de l'autre, les possibilités que les lectures ont de produire des interprétations différentes à partir du même texte. La singularité des actes de lecture nous dit que lire ne va pas de soi, contrairement aux impressions communes : il s'agit plutôt d'un ensemble d'opérations complexes qui regardent les capacités cognitives, imaginatives, éthiques et affectives des sujets engagés à tourner les pages de leurs livres en suivant le fil d'une histoire, le rythme des phrases, la puissances des mots. Ce dernier point a été éclairci par la réflexion sur la dimension expérientielle de la lecture, voire sur l'engagement du sujet lisant dans des opérations complexes qui entrent en relation l'une avec l'autre sans arrêt : la symbolisation, l'élaboration de liens et la rêverie, l'identification, la capacité de rendre le monde habitable en négociant les limites du familier et de l'étranger, l'enrichissement des possibilités de comprendre la condition humaine par l'imagination narrative.

En suivant cette perspective d'étude, il est intéressant de mentionner au moins deux œuvres parues en France depuis le début du siècle : *Eloge de la lecture* de l'anthropologue Michèle Petit (2002) et *Façons de lire, manières d'être* de l'historienne de la littérature Marielle Macé (2011).

Il n'est pas du tout marginal de remarquer que ces réflexions récentes sur le pouvoir de la lecture en termes d'orientation existentielle ont été produites par deux chercheuses. Au cours du XXe siècle, le récit de soi comme processus de subjectivation a été central pour la prise de conscience de la condition féminine ; et la lecture a été traditionnellement traitée comme une activité préférée par les femmes et les artistes. C'est Petit qui approche plus directement ce point, quand elle parle du problème de la réputation masculine des lecteurs dans des milieux sociaux où lire est perçu comme un signe de faiblesse. L'anthropologue renverse le paradigme de la faiblesse, en travaillant aussi sur les contextes ruraux et populaires où la transmission familière et scolastique des livres est fortement limitée. Sa recherche interroge de près des sujets et des expériences de lecture très différentes entre eux, réunis par le fait de provenir des milieux qui ne bénéficient pas d'un *« capital culturel légitime »*. Au delà du rapport immédiat entre lecture et réussite scolastique, qui ne va pas de soi, le vrai but de cette enquête est indiqué par le sous-titre de l'œuvre : la construction de soi. *« Tout récit de lecteur comporte de la même façon une évocation des morceaux qu'il a emportés pour édifier sa maison, qui ont donné lieu a des réemplois, des réinterprétations, des transpositions souvent insolites »* (ibid., p. 20).

La création d'un *« espace potentiel »* entre jeu et réalité (cf. Winnicott 1974), entre monde intérieure et extérieure, transgenre et transgénérationnel, a beaucoup à voir avec la valeur existentielle des pratiques de lecture. On ne pourrait pas sous-évaluer l'interminable mouvement d'échange entre littérature et vie, qui conduit le lecteur vers une meilleure compréhension de soi même et des attitudes, des sentiments, des émotions qui définissent la condition humaine. En fait les modes de faire expérience de la littérature par la lecture peuvent être considérés comme des *« formes de vie »*, parce que *« des lecteurs diversement situés sont amenés à prendre les textes comme des échantillons d'existence »* en les utilisant *« comme de véritables démarches dans la vie »* (Macé 2011, p. 16).

Ce mouvement d'orientation est approfondi par Macé qui décrit des trajectoires d'individuation à travers une circulation entre pratiques de lectures et formes de vie, en présentant la lecture comme un *« corps à corps »* (ibid., p. 23) entre les formes du récit et celles des conduites subjectives. Il ne s'agit pas tout simplement d'un éloge du *« bovarysme »*, de la tendance à se fabriquer des personnalités fictionnelles par amour des fantasmes littéraires, décrite par Jules de Gaultier grâce au roman de Flaubert. Et pourtant le *« bovarysme »* nous dit quelque chose sur le pouvoir de la lecture : la possibilité de donner un nom à des phénomènes complexes au niveau psycho-social et culturel, en les comparant aux histoires et aux personnages d'un livre de fiction.

L'enjeu de cet échange entre fiction et réalité est la compréhension du monde réel par la connaissance du monde du récit ; et, en sens inverse pour le lecteur, la compréhension d'un texte par sa propre expérience de vie.

Les ressources créatives activées par l'usage des fictions dépendent en principe de cette circulation à double sens et incontrôlable, parce que *« la lecture est d'abord une "occasion" d'individuation : devant les livres nous sommes conduits en permanence à nous reconnaître, a nous "refigurer", c'est-à-dire à nous constituer en sujets et à nous réapproprier de notre rapport à nous-même dans un débat avec d'autres formes »* (ibid., p. 18).

Bibliographie

Giancarlo Alfano, « Ciò di cui siamo fatti. Per una descrizione del nostro modello di mondo », dans Le parole e le cose, 1 octobre 2013 : www.leparoleelecose.it.
Mikhaïl Bakhtine, « L'auteur et le héros » (1979), dans Esthétique de la création verbale, trad. franç., Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1984, pp. 25-210.
Roland Barthes, Le bruissement de la langue, Paris, Seuil, « Essais Critiques », 1984, IV.
Federico Batini, Simone Giusti (dir.), Empowerment delle persone e delle comunità, Lecce-Rovato, PensaMultimedia, 2017.
Marco Belpoliti, « Perché non ricordo gli e-book ? », dans Doppiozero, 9 juillet 2012 : www.doppiozero.com.
Federico Bertoni, Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura (1996), Milano, Ledizioni, 2010
Mariolina Bongiovanni Bertini, « Moralité de la lecture. De la vision pédagogique de Ruskin à la complicité proustienne », dans Mariolina Bongiovanni Bertini, Antoine Compagnon (dir.), Cahiers de la littérature française. Morales de Proust, Paris, L'Harmattan, 2010, IX-X, pp.189-200.
Yves Bonnefoy, « Lever les yeux de son livre », dans Jean-Bertrand Pontalis (dir.), Nouvelle Revue de Psychanalyse, 37, printemps 1988, pp. 9-19.
Roberto Casati, Contro il colonialismo digitale. Istruzioni per continuare a leggere, Roma-Bari, Laterza, « i Robinson/Letture », 2013 (ePub).
Michel De Certeau, L'invention du quotidien, Paris, Gallimard, « folio Essais », 1990, t. I.
Paul De Man, Allegories of reading : Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust, New Haven, Yale U. P., 1979.
Orlando De Rudder, « Pour une histoire de la lecture », dans Médiévales, 3, 1983, pp. 97-110.
Milad Doueihi, Pour un humanisme numérique, Paris, Seuil, « Librairie du XXIe siècle », 2011, aussi publié en e-book dans la collection « Washing Machine » de publie.net 2011 (ePub).
Umberto Eco, Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi (1979), Milano, Bompiani, « Tascabili », 2015.
Stanley Fish 1976, « How to do Things with Austin and Searle : Speech Act Theory and Literary Criticism », dans Modern Language Notes, 91 (5), oct. 1976, pp. 983-1025.
Daniele Garritano, « De Man chez Proust : allegoria, traduzione e pratica del dettaglio », dans Quaderni proustiani, 7, 2013, pp. 121-129.
Daniele Garritano, Il senso del segreto. Benjamin, Bataille, Deleuze, Blanchot et Derrida sulle tracce di Proust, Milano-Udine, Mimesis, 2016, « Percorsi di confine/Saggi ».
Wolfgang Iser, L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique (1976), trad. franç., Bruxelles, Pierre Mardaga, « Philosophie et langage », 1985.
Hans Robert Jauss, Pour une herméneutique littéraire (1977), trad. franç., Paris, Gallimard, « Tel », 1988.
Henri Jenkins, Textual Poachers : Television fans and Participatory Culture, New York, Routledge, 1992.
Mario Lavagetto (dir.), Il testo letterario. Istruzioni per l'uso, Roma-Bari, Laterza, « Manuali Laterza », 1996.
Maria Chiara Levorato, Le emozioni della lettura, Bologna, il Mulino, « Studi e ricerche », 2000.
Marielle Macé, Façons de lire, manières d'être, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2011.
Alberto Manguel, Une histoire de la lecture (1996), trad. franç., Arles, Actes Sud, 2000.
Marcel Mauss, « Les techniques du corps », dans Journal de psychologie, XXXII, 3-4, mars-avril 1936, pp. 271-293.
Georges Perec, Penser/Classer (1985), Paris, Seuil, « La Librairie du XXIe siècle », 2003.
Michèle Petit, Eloge de la lecture : la construction de soi, Paris, Belin, « Nouveaux mondes », 2002.
Isabella Pezzini, Il testo galeotto. La lettura come pratica efficace, Roma, Meltemi, 2007.

Jean-Bertrand Pontalis (dir.), Nouvelle Revue de Psychanalyse, 37, printemps 1988.
Marcel Proust, « Journées de lecture » (1905), dans Contre Sainte-Beuve, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, pp. 160-194.
Marcel Proust, Le Temps retrouvé (1927), dans À la recherche du temps perdu, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, t. IV.
Tzvetan Todorov, Poétique de la prose. Suivi de : Nouvelle recherches sur le récit, Paris, Seuil, « Points », 1978.
Alvin Toffler, The Third Wave. The Classic Study of Tomorrow, New York, Bantham Books, 1980.
Raymond Williams, Culture and Society (1958), New York, Columbia U.P., 1963.
Donald Woods Winnicott, Jeu et réalité. L'espace potentiel (1971), trad. franç., Paris, Gallimard, « Folio », 1975.

Personne, personnage, fictions littéraires

Angela Maria Zocchi

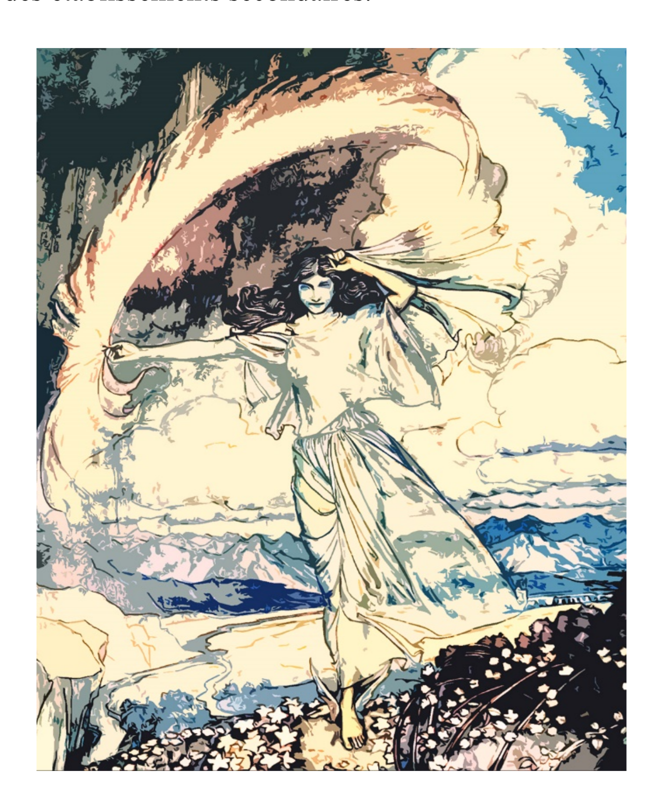
amzocchi@unite.it

Professeur associé de “Sociologie générale” à la Faculté de Science de la Communication de l’Université des études de Teramo, et dans le même secteur scientifique disciplinaire, elle a obtenu son certificat d’aptitude à la profession de Professeur ordinaire. Sa production scientifique se caractérise par la multiplicité d’intérêts et, en même temps, par son attention envers la théorie sociologique, classique et contemporaine.

Barbara Raggiunti

barbara.raggiunti@gmail.com

Docteur de recherche en “Politiques sociales et développement local” et elle est enseignante de philosophie et sciences humaines dans des établissements secondaires.



Préambule

Dans les années cinquante, le sociologue canadien Erving Goffman a publié un livre sur la vie quotidienne comme représentation en soutenant l’idée que, dans les différents contextes de la vie quotidienne, chaque personne se déplace comme un acteur qui représente, sur une scène, un personnage.

Acteur et personnage, scène et arrière-scène sont les mots-clés de cette approche, appelée dramaturgique, qui semble vouloir dissoudre l'identité de la personne, dans la pluralité des *selfs*. En effet, pour Goffman, le moi est *« une sorte d'image [...] que l'individu, sur une scène et sous l'apparence d'un personnage, essaie par tous les moyens de faire passer pour sienne »*[1] ; un *« effet*

---

[1] E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, éd. or. 1959 [2], Bologne, il Mulino, 1969, p. 288.

dramaturgique qui se dégage d'une scène représentée »[2] ; bref, c'est une formule changeante pour se gérer dans les événements.

Doit-on alors en conclure qu'il n'est pas possible de faire la distinction entre personne et personnage parce que la personne, dans une perspective dramaturgique, est toujours et forcément, un personnage ? De plus, faudrait-il soutenir que chacune de nos actions est une performance ?

Une lecture attentive des travaux de ce sociologue canadien semble exclure de telles interprétations si l'on considère que Goffman distingue les représentations dans le contexte de la vie quotidienne des représentations théâtrales qui, contrairement à la première, se caractérisent par *« le but avoué de la fiction »*[3]. Entrer dans le monde de la fiction, non seulement théâtral, cela signifie s'éloigner des contextes de la vie quotidienne en s'immergeant dans un *« univers parallèle »* que nous pourrions définir comme étant un interstice[4] de troisième niveau, qui s'ajoute à une interstitielité comme un *entre-deux* (niveau I) – qui se référant à la situation ou à l'expérience d'être entre-deux, comme dans le cas de l'attente, du voyage et du silence − et à une interstitielité comme "marginalité exceptionnelle" (niveau II), comme dans le cas des cadeaux et des surprises [5].

L'activité de l'écriture, quelle que soit la manière dont elle est exercée, que ce soit pour le plaisir personnel ou pour un public, *« implique [...] en soi la mise en place d'un univers parallèle […] »* [6] − à la fois pour l'écrivain et pour le lecteur − qui prend forme dans le récit de la fiction. En d'autres termes, tant l'écriture que la lecture d'un texte impliquent une sorte de *distanciation* de la vie réelle aboutissant à une immersion dans un nouveau monde − réaliste ou fantastique − parallèle à celui de la vie quotidienne.

« Ce n'est pas un hasard si le terme utilisé en anglais pour indiquer ce domaine fondamental de la production littéraire représenté par les romans et les nouvelles est le mot fiction, fiction : une fiction qui ne peut naturellement être classée comme mensonge »[7], mais qui exprime un monde se différenciant de la réalité et prenant forme à partir du mot écrit.

Fiction littéraire et interpolation espace-temps

« Ecrire est toujours difficile », notait Virginia Woolf dans son *Journal* [8], mais en même temps, c'est justement l'interpolation espace-temps engendrée par l'écriture qui aide à vivre, gratifiant à la fois l'écrivain[9] et le lecteur qui s'éloignent des problèmes et de la routine de la vie quotidienne.

---

[2] Ibid., p. 289.
[3] E. Goffman, *Espressione e identità,* éd. or. 1961, Bologne, il Mulino, 2003, p. 116.
[4] « *Interstitium* est un vocable latin qui dérive de *interstare* ("Être au milieu, se trouver dans l'intervalle") et qui est repris dans toutes les langues romanes (*interstizio* en italien, *interstice* en français et également en anglais, *intersticio* en espagnol, *interstici* en catalan, *interstício* en portugais). Il s'agit d'un terme qui à ma connaissance n'avait jamais été employé dans les sciences sociales et qui avait l'avantage de présenter a priori des atouts heuristiques remarquables en raison de son étonnante latitude sémantique » (G. Gasparini, Interstices et informalité dans les sociétés contemporaines, Studi di Sociologia, LV, 1, 2017, pp. 11-12).
[5] Cf. G. Gasparini, *Sociologia degli interstizi. Viaggio, attesa, silenzio, sorpresa, dono,* Milan, Bruno Mondadori, 1998; G. Gasparini, *Interstizi e universi paralleli : una lettura insolita della vita quotidiana*, Milan, Apogeo, 2007, pp. 4-5.
[6] Ibid, p. 145.
[7] Ibid, p. 146.
[8] V. Woolf, *Diario di una scrittrice*, (éd. or. 1953), Milan, Oscar Mondadori, 1980, p. 47.

Prenons, par exemple, le cas de Fernando Pessoa, *« un modeste employé à temps partiel chargé de la traduction de lettres commerciales dans le quartier de Baixa à Lisbonne [...]. Après son travail effectué d'une façon méthodique et soigneuse, Pessoa vivait une autre vie, celle d'un écrivain participant du monde littéraire portugais d'avant-garde »*[10]. Un exemple emblématique de la condition existentielle de tous les écrivains, qui vivent dans deux sphères distinctes mais reliées entre elles. D'un côté le monde de la vie, de l'autre le monde de la fiction littéraire. Un monde, ce dernier, habité par des personnages, des situations et des histoires qui, bien que prenant forme sous la plume de l'écrivain, acquièrent une existence propre. Comme Georg Simmel l'a écrit, attirant l'attention sur la *« tragédie de la culture »*, *« l'esprit engendre d'innombrables productions formes qui continuent d'exister dans leur autonomie spécifique, indépendamment de l'âme qui les a créées comme de toute autre qui les accueille ou les refuse »* [11] .

Dans la fiction littéraire, par exemple, les personnages acquièrent une vie propre et survivent à l'écrivain qui les a créés : *« Quiconque naît personnage, qui a la chance de naître personnage vivant, peut même dédaigner la mort. Il ne meurt plus ! L'homme mourra, l'écrivain, l'instrument naturel de la création; la créature ne meurt plus »*[12]. Contrairement à ce qui se passe dans une *fiction* télévisée où généralement, si l'acteur meurt, le personnage aussi meurt avec lui, dans la fiction littéraire, il survit toujours et quand même. En d'autres termes, la personne meurt tandis que le personnage survit : il ne peut pas fuir, il ne peut pas s'échapper ; *« Il est là fixé, rivé à un martyre sans fin »*[13] et peut à tout moment être "convoqué" par l'auteur qui l'a créé.

Luigi Pirandello écrit à ce sujet : *« C'est une vieille habitude que j'ai de donner audience tous les dimanches matin aux personnages de mes futurs romans. Pendant cinq heures, de huit à treize »*[14].

D'une part, le personnage est donc *à l'intérieur* de l'esprit de l'auteur qui le crée, d'autre part, il est *hors* de sa vie : il acquiert une existence autonome représentant l'aboutissement d'un processus d'interpolation espace-temps qui projette l'écrivain, et par ricochet le lecteur, dans des mondes possibles, même inexistants, qui constituent de véritables mondes parallèles.

À travers la lecture, le lecteur plonge dans des contextes nouveaux et différents; il devient "explorateur" de l'espace et du temps, capable d'expérimenter de nouvelles émotions : des *« émotions fictives »*, qui se différencient des émotions réelles en ce qu'elles sont des *« émotions sans action »*[15] . Nous sommes émus en lisant, par exemple, *Anna Karénine*, mais cette émotion n'a pas de conséquences en termes d'action.

Faut-il en conclure que le processus d'interpolation espace-temps mis en œuvre par la fiction littéraire est un processus de passivation ? En réalité, il n'en est rien : le lecteur est appelé à combler

---

[9] Dans son *Journal*, Virginia Woolf fait clairement apparaître la fatigue et le plaisir d'écrire, ce qui est plus assouvissant que d'être lu : « [...] en vérité, l'écriture est le plaisir profond, celui d'être lu n'est qu'un plaisir superficiel » (ibid, p. 114).
[10] G. Gasparini, *Interstizi e universi paralleli: una lettura insolita della vita quotidiana*, Milan, Apogeo, 2007, p. 173.
[11] G. Simmel, *Concetto e tragedia della cultura*, dans Id., *Arte e civiltà*, édité par D. Formaggio, L. Perucchi, Milan, ISEDI, 1976, p. 83.
[12] L. Pirandello, *L'uomo solo*, dans Id., *Novelle per un anno,* Milan, Mondadori Editore, 1989, vol. 1, p. 821.
[13] Ibid., p. 822.
[14] Ibid., p. 816.
[15] L. Boltanski, *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Éditions Métailié, Paris, 1993; trad. it. *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*, Milan, Raffaello Cortina, 2000, p. 241.

ces mondes narratifs, forcément incomplets et fragmentés[16], qui prennent forme à travers le discours fictif. Et, contrairement au récit journalistique ou historique, le discours fictif n'est pas soumis aux règles de la véracité, mais il le rompt de manière intentionnelle et évidente[17]. En d'autres termes, dans la fiction littéraire, la vérité n'est pas importante ; ce qui compte, c'est l'impulsion que le texte offre au lecteur : la possibilité de mieux se connaître et de connaître le monde dans lequel il vit en faisant également de nouvelles expériences, qui assument la forme d'expériences *« médiatisées »*[18].

Si, d'un côté, les expériences vécues à la première personne par le lecteur convergent vers l'interprétation du texte littéraire, de l'autre, celui-ci constitue une source d'expériences nouvelles (*médiatisées*) qui, par un processus d'interpolation espace-temps, élargissent l'horizon cognitif du lecteur. La personne qui lit un roman ou une nouvelle suspend les structures spatio-temporelles de sa vie quotidienne[19] pour se plonger, temporairement, dans des mondes narratifs habités par les personnages du texte littéraire. Et ceux-ci, avec leurs histoires, représentent un univers parallèle aux contextes de la vie quotidienne. Un univers qui interagit avec l'expérience du lecteur, enrichissant et modifiant son horizon cognitif dans un processus de re-figuration issu de l'*intersection* entre le monde du texte et le monde du lecteur[20] qui actualise ce qui est présent dans le texte littéraire.

Par un processus herméneutique d'*appropriation*, le lecteur rapporte à lui ce qui arrive aux personnages de la fiction littéraire, il s'identifie aux histoires et aux situations représentées en y participant émotivement et en comblant les inévitables lacunes du texte. Cela signifie que le monde dévoilé par la fiction littéraire, qui nourrit l'imagination du lecteur en l'aidant à imaginer non seulement ce qui existe mais aussi ce qui est possible[21], *« n'est jamais totalement autosuffisant »*[22].

On peut donc affirmer, en dernière analyse, que le processus d'interpolation espace-temps stimulé par la fiction littéraire n'est, ni ne sera jamais, passivant, mais toujours engageant.

Remarques finales : notes et croquis

Rassemblant jusqu'à présent les fils du discours, nous concluons par quelques notes et croquis sur « Personne et personnage ».

Personne et personnage
Ils ont toujours quelque chose à se dire, ils dialoguent tout le temps: parfois ils s'affrontent et se séparent, parfois ils se reconnaissent et se rejoignent : les mots écrits, lus et représentés sont leurs complices. Une situation exprimée de façon emblématique par Pirandello : « *C'est une vieille*

---

16 Cfr. F.E. Sparshott, *Truth in Fiction,* The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 26, 1, pp. 3-7.
17 Cfr. J.R. Searle, «The Logical Status of Fictional Discourse», New Literary History, 6, 2, 1975, pp. 319-332.
18 J. B. Thompson, *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media,* Cambridge, Polity Press, 1995; trad. it. *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, Bologne, il Mulino, 1998, p. 291.
19 Ibid., p. 135.
20 P. Ricoeur, *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it., *Tempo e racconto. I.,* Milan, Jaca Book, 1986, p. 117.
21 Cf. L. Boltanski, *La Souffrance à distance ;* trad. it. *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*, Milan, Raffaello Cortina, 2000, p. 81.
22 M. Longo, *Un insolito connubio. Sull'uso delle narrazioni letterarie nelle scienze sociali*, Sociologia del lavoro, 153, 2019, p. 64.

habitude que j'ai de donner audience tous les dimanches matin, aux personnages de mes futurs romans. Pendant cinq heures, de huit à treize »[23].

Personne et personnage

Ils voyagent ensemble entre la réalité et l'imaginaire, à travers des mondes possibles, en suivant un chemin constitué de voies parallèles, qui se croisent et s'éloignent à des moments différents.

Ils voyagent à la fois comme des étrangers ou comme des compagnons, tantôt en s'ignorant, tantôt en échangeant des secrets et des confidences. On pourrait se demander si c'est la même chose. Camilleri écrit : « *Aujourd'hui, je suis venu en personne parce que je veux vous raconter tout ce qui m'est arrivé au cours des siècles et essayer de mettre un point ferme dans ma transposition de personne à personnage* »[24].

Personne et personnage

La rencontre entre la personne et le personnage se poursuit non seulement le temps de l'écriture, de la lecture ou de la représentation, mais également dans la mémoire de la personne.

Personne et personnage

La personne, dans le monde réel, peut utiliser l'outil de lecture comme lien avec le monde de la fiction littéraire, où le personnage l'attend pour la changer et la faire revenir transformée dans la réalité quotidienne, qui prend la forme d'une grande scène où chaque personne devient une actrice représentant un personnage aux yeux des autres. Les représentations dans les contextes de la vie quotidienne se distinguent toutefois des représentations théâtrales.

Personne et personnage

En écrivant et en lisant, la personne part pour un voyage intérieur et dans les mots, en s'éloignant de la vie quotidienne et de son identité, qui devient fluide, prête à faire un choix parmi les mille sois possibles qui se présentent à elle.

En s'immergeant dans le personnage et en ressurgissant, la personne construit une représentation de soi, du monde qui l'entoure et cela se passe lors d'un voyage métaphorique dans le monde des mots qui préservent les histoires et les émotions, dont les personnes et les personnages se font en même temps les porte-paroles.

Personne et personnage

Le personnage peut parler non seulement de lui-même mais aussi de l'écrivain.

Le Petit Prince, par exemple, défini comme étant « *une autobiographie modeste qui traverse et éclipse les jeux de l'imagination* »[25], commence par une référence au premier dessin d'un petit garçon de six ans qui n'est autre que l'auteur de l'œuvre : Antoine de Saint-Exupéry. La première ligne du livre commence ainsi : *« [...] quand j'avais six ans [...] », tandis que le dernier chapitre s'ouvre par cette phrase : « Et maintenant, bien sûr, six ans sont déjà passés… »*[26].

Dans l'œuvre, il semble que l'écrivain veuille fixer ses propres sentiments, en tant que personne, dans le personnage du Petit Prince, en faisant vivre le protagoniste du livre, en lui faisant dire les mots et faire l'apprentissage des choses qu'il aimerait lui-même transmettre aux enfants des générations futures, imaginant probablement contribuer ainsi à la formation de leur identité quand ils seront plongés dans la lecture de l'œuvre.

Le voyage du Petit Prince pourrait être interprété comme la métaphore d'un voyage intérieur, accompli à la fois par l'écrivain et par le lecteur, dans un louvoiement éternel entre l'identité qu'ils

---

[23] L. Pirandello, *L'uomo solo*, p. 816.

[24] A. Camilleri, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio Editore, 2019, p. 10.

[25] A.S. Noble, *Préface* à A. de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, (éd. or. 1943), Paris, Editions Gallimard, 1993; trad. it. *Il Piccolo Principe*, Milan, Bompiani, 1994, p. 6.

[26] A. de Saint-Exupéry, *Il Piccolo Principe*, Milan, Bompiani, 1994, pp. 35 et 114.

manifestent dans les contextes de la vie quotidienne et celle qui est restée dans l'enfance ou qui n'a pas encore été réalisée; entre personne et personnage.
Ainsi le Petit Prince deviendrait-il une représentation de son auteur, mais surtout le dépositaire de tant de fragments de soi récupérés et retravaillés par le lecteur.

Personne et personnage
Le mot écrit de la fiction littéraire donne la parole au personnage, il nous permet de le connaître et de le percevoir comme une personne qui nous est proche ; il est probablement lui-même personnage, car si lui n'existait pas, le personnage n'existerait pas. C'est l'outil qui, une fois associé à l'émotion, permet au lecteur de s'identifier aux personnages et à ces derniers d'obtenir une identité narrative.

Personne et personnage
En voyageant ensemble, la personne et le personnage finissent par cohabiter : dans tous les lecteurs, qui ne le savent pas toujours ; dans tout écrivain qui, composant son œuvre, fait l'expérience de la limite et du passage entre sa personne et le personnage qu'il crée, parfois en les distinguant nettement, parfois en confondant les deux, sans pouvoir reconnaître qui il est réellement.
Un exemple est celui qui est rapporté par Andrea Camilleri dans l'œuvre *Conversation sur Tirésias*, dans laquelle l'écrivain donne la parole au devin, dans un va-et-vient entre personne et personnage, aussi bien en ce qui concerne Tirésias qu'en ce qui concerne la relation entre lui et le personnage : *« Certains d'entre vous ont sûrement vu mon personnage sur cette scène, mais il ne s'agissait que d'acteurs qui me jouaient »*[27].

Personne et personnage
Parfois, ils ne peuvent pas être distingués, parfois, on peut les distinguer et parfois encore ils se rejoignent. Camilleri écrit : « *J'ai passé ma vie à m'inventer des histoires et des personnages, j'étais metteur en scène de théâtre, à la télévision, à la radio, j'ai écrit plus d'une centaine de livres* [...]. *L'invention la plus heureuse a été celle d'un commissaire* », et il continue ensuite en soulignant les points communs de certaines expériences entre lui et Tirésias, avec ces mots : « *Depuis que Zeus, ou celui qui en fait office, a décidé de m'ôter de nouveau la vue, cette fois à quatre-vingt-dix ans, j'ai ressenti l'urgence de vouloir comprendre ce qu'est l'éternité et ce n'est qu'en venant ici que je peux la percevoir. Seulement sur ces pierres éternelles. Et maintenant je dois partir. Vous vous demandez probablement ce que je vais faire maintenant. Aujourd'hui, je vis à Brooklyn et de temps en temps on m'appelle pour faire une apparition dans un film. Dans ma dernière interprétation, j'étais Tirésias qui vendait des allumettes, personne et personnage enfin réunis* »[28].

Bibliographie

Boltanski L., *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Éditions Métailié, Paris, 1993; trad. it. *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*, Milan, Raffaello Cortina, 2000.
Camilleri A., *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio Editore, 2019.
Gasparini G., *Sociologia degli interstizi. Viaggio, attesa, silenzio, sorpresa, dono*, Milan, Bruno Mondadori, 1998.
Gasparini G., *Interstizi e universi paralleli: una lettura insolita della vita quotidiana*, Milan, Apogeo, 2007.

[27] A. Camilleri, *Conversazione su Tiresia,* Palermo, Éditeur Sellerio, 2019, p. 10.
[28] Ibid., pp. 55-56, italique ajouté.

Gasparini G., «Interstices et informalité dans les sociétés contemporaines», Studi di Sociologia, LV, 1, 2017, pp. 11-19.
Goffman E., *La vita quotidiana come rappresentazione*, (éd. or. 1959[2]), Bologne, il Mulino, 1969.
Goffman E., *Espressione e identità,* (éd. or. 1961), Bologne, il Mulino, 2003.
Longo M., «Un insolito connubio. Sull'uso delle narrazioni letterarie nelle scienze sociali», in Sociologia del lavoro, 153, 2019, pp. 56-75.
Noble A.S., *Préface* à Saint-Exupéry A. de, *Le Petit Prince*, (éd. or. 1943), Paris, Editions Gallimard, 1993; trad. it. *Il Piccolo Principe*, Milan, Bompiani, 1994, pp. 5-29.
Pirandello L., *L'uomo solo*, in Id., *Novelle per un anno*, Milan, Mondadori Editore, vol. 1, 1989, pp. 639-824.
Ricoeur P., *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it., *Tempo e rccconto. I.*, Milan, Jaca Book, 1986.
Saint-Exupéry A. de, *Le Petit Prince*, (éd. or. 1943), Paris, Editions Gallimard, 1993; trad. it. *Il Piccolo Principe*, Milan, Bompiani, 1994.
Searle J.R., «The Logical Status of Fictional Discourse», New Literary History, 6, 2, 1975, pp. 319-332.
Simmel G., *Concetto e tragedia della cultura*, dans Id., *Arte e civiltà*, édité par D. Formaggio, L. Perucchi, Milan, ISEDI, 1976, pp. 83-109.
Sparshott F.E., «Truth in Fiction», The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 26, 1, 1967, pp. 3-7.
Thompson J.B., *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media,* Cambridge, Polity Press, 1995; trad. it. *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, Bologne, il Mulino, 1998.
Woolf V., *Diario di una scrittrice*, (éd. or. 1953), Milan, Oscar Mondadori, 1980.

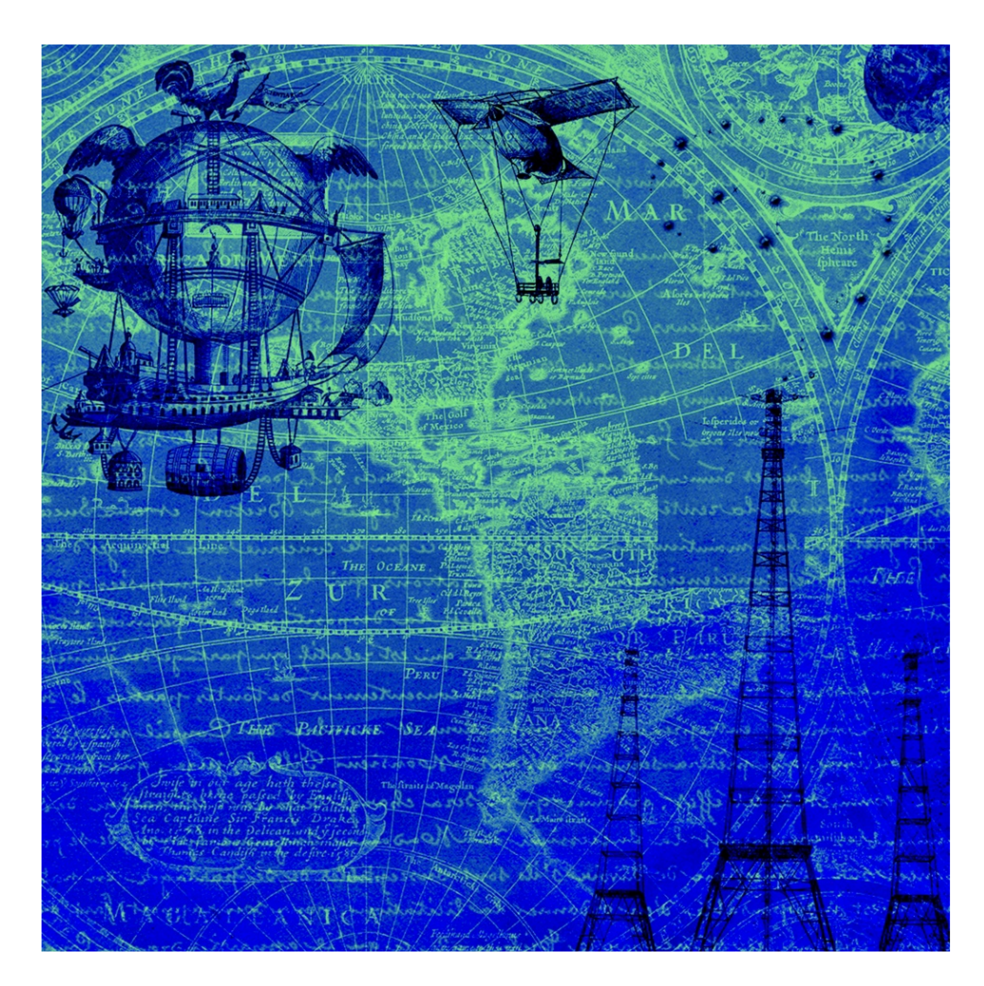
M@GM@ Revue internationale en Sciences Humaines et Sociales vol.17, n.3, 2019, ISSN 1721-9809

Voyage d'une fictionaute dans l'œuvre de Pierrette Fleutiaux

Céline Mounier

celine.mounier@gmail.com

Je suis sociologue de métier. Je travaille dans le domaine du numérique. Je ne suis pas autrice de romans. J'en lis beaucoup. Je suis pleinement consciente, et encore plus suite à la lecture de L'art du Roman de Milan Kundera, que les romanciers ont souvent un temps d'avance sur les sociologues pour comprendre leur époque.



Un voyage dans des romans, une nouvelle et des récits

Il y a dix ans, avec mon amie et écrivaine Dominique Godfard, nous avions rendez-vous avec Pierrette Fleutiaux pour parler de son livre *La saison de mon contentement*. Elle nous disait que ses écrits tournaient autour d'un thème : « mon être femme ». Pierrette est devenue une amie. Pierrette signait ses mails *"pier"*, c'est intéressant au regard de son « être femme » !

Dans ces quelques pages, je propose un voyage dans des romans, une nouvelle et des récits autobiographiques autant qu'anthropologiques de Pierrette Fleutiaux en racontant comment la lire a été essentiel pour faire de moi la femme que je suis maintenant, rien que ça !

Pierrette nous a quittés ce printemps [2019] et c'est une immense tristesse pour moi. Par cet écrit, je lui écris, en employant désormais uniquement son prénom et en écoutant la chanson *Fait battre mon tambour* chantée par Mathilde Limal, merci Mathilde !

Chère Pierrette,
Je t'ai lue pour la première fois quand j'étais enceinte de mon troisième garçon. Mon benjamin a vécu les émotions que je ressentais à lire *Nous sommes éternels*, une œuvre magistralement construite, dans l'univers de la danse, des dits et des non-dits d'une histoire familiale et de l'Histoire, qui se passe pour partie à New-York.
C'est Dominique Godfard qui m'avait parlé de toi, de *Des phrases courtes, ma chérie* et de *L'histoire de la chauve-souris*, en particulier. Je t'ai écrit un mail depuis ton site web te disant que « j'ai aimé » *Nous sommes éternels*. Tu m'as répondu dans les cinq minutes en me disant d'utiliser plutôt un autre mail et c'est ainsi qu'a pris naissance notre amitié épistolaire.

Tu as écrit *La saison de mon contentement*. J'ai été très impliquée dans la campagne présidentielle qui aurait pu porter une femme à la présidence de la République, une femme d'action féminine. J'ai écrit un billet sur un blog d'un comité de Désir d'avenir, aujourd'hui disparu, que tu as apprécié. Nous t'avons interviewée avec Dominique. C'était sur la place Colette. Je pense toujours à ce moment quand je passe là.

Plus tard, j'ai lu *Bonjour, Anne*, sur ton amitié avec Anne Philippe, puis *Loli le temps venu*, sur la première année d'une femme qui devient grand-mère. Tu as écrit *Destiny*. Les romans viennent à nous par hasard et par recommandations. Celui-ci est venu à moi par hasard en me promenant un jour dans une librairie. C'est un bijou sur une relation entre une parisienne et une jeune femme migrante. Je l'ai lu très vite pour pouvoir rapidement l'offrir à une amie qui repartait chez elle aux États-Unis.

Très récemment, j'ai lu *Les métamorphoses de la Reine*, un recueil de nouvelles écrites dans les années 1980. Nous devions nous revoir précisément au sujet d'une adaptation d'une de tes nouvelles, *La femme de l'Ogre*, en un opéra. Tu me parlais de tes soucis avec ton site web, tu me disais que ces nouvelles appartenaient résolument à ton passé, que c'était l'astrophysique ton dada désormais, et tu me demandais des nouvelles de mes fils. Je te disais que mon cadet voulait être astrophysicien. Tu me demandais quelle femme je devenais. Cette conversation téléphonique a eu lieu au sortir d'une conférence organisée par Sylvie Dallet sur l'éthique et les mythes de la création. Je venais d'y lire avec une certaine délectation des extraits de *La femme de l'ogre*. Chère Pierrette, je vais essayer de te raconter cela à mesure que je te relis avec grand plaisir et émotion.

Tu donnes des leçons de gentillesse

Bonjour, Anne
Anne, c'est Anne Philipe. Ce livre est un livre sur l'amitié entre vous deux. Tu écris sur ce moment où Anne t'a simplement écrit *"J'aime"* à la lecture de l'un de tes manuscrits. « *Qu'y avait-il donc de si extraordinaire dans ces quelques mots que vous m'avez écrits :* "J'aime" *? Il y avait cette simplicité nue, il y avait aussi une promesse concrète,* "je ferai tout pour le faire prendre". *Pas de paroles en l'air. Sans vous connaître, je vous ai donné ma confiance, aussitôt.* »

Je t'ai écrit sur une nouvelle que j'ai écrite, encouragée par Dominique, intitulée *Le mimosa une affaire spatiale*. Tu m'as répondu que tu as aimé la manière que j'ai trouvée de mêler le quotidien et les souvenirs à ce vertige de l'espace et des aventures spatiales par le truchement du mimosa. Ce « j'aime » qui fait du bien entre en résonance avec ton écrit sur Anne.

La gentillesse est engagement concret et sincère vers autrui. Être soi pour les autres en sincérité : je retrouve ceci avec le personnage Anne dans *Bonjour, Anne*, et avec le personnage Anne D. dans *Destiny*, quand Anne D. vient en aide à Destiny et qu'elle devient une amie de Destiny. Quand je relis tes mails, tu as toujours cette gentillesse impliquée et des formules douces. Un jour que je t'envoyais une photo de mes garçons, tu as réagi ainsi : « *Incroyable, ce que le temps fait aux petits enfants* ». Quand je relis maintenant tes romans et nos échanges de mails, j'ai vraiment envie d'être gentille, de faire des efforts pour l'être du mieux possible.

Destiny
« *La femme appuyée contre le mur est jeune, noire, enceinte, et semble en souffrance. Emportée par son pas, Anne la dépasse, puis s'arrête, revient en arrière. La jeune femme ne parle pas français. En anglais, Anne obtient quelques mots.* "You OK ?" "Yes, yes." "Everything OK ?" "Yes, thank you, thank you." *Non, non, elle n'est pas malade, elle va bien, merci, merci. Plusieurs femmes sont autour à présent, la crainte générale est que l'inconnue ne soit sur le point d'accoucher, certaines veulent appeler le Samu, SOS médecins, les pompiers. Anne réussit à comprendre que justement elle se rend à l'hôpital.* ». A partir de là, c'est Anne D. qui accompagne d'autorité, oui, d'autorité gentille, Destiny, disant qu'elle parle anglais et que ce sera bien utile.

Tu danses avec les mots

Nous sommes éternels
« *J'apprends par cœur, je devrais dire "par tête", puisque justement ce n'est pas avec mon cœur que j'apprends ces choses (des noms de chanteurs), mais par la force de ma volonté.* » Te lire a renforcé mon goût pour jouer avec les expressions et cela, je m'en sers dans mon métier de sociologue, je fais attention aux jeux de mots que les personnes font.
Pour apprendre par cœur, il faut y mettre du cœur, du cœur à l'ouvrage. Comme je pense à cela en apprenant par cœur des chansons de Camille, une belle femme, n'est-ce pas Pierrette ? Comme je pense à cela en pensant à des éléments de chorégraphie, maintenant, apprendre "par corps", ai-je envie d'ajouter. Tu joues sur les mots et le jeu se prolonge dans ma vie. Y compris de travail !

« *Your brother called* » est entendu comme « *Your other cold* ». Des interférences bizarres se produisaient en anglais dans la tête d'Estelle, partie rejoindre son frère, Dan, à New-York. Dan et Estelle sont deux personnages principaux de *Nous sommes éternels.*
Pour le père, l'anglais était trop proche de l'allemand. « *Friends, and* », « *Friends, ends* ». Pierrette, tu étais professeure d'anglais et te lire en anglais, sur l'anglais, est subtil, musical, délicat. Quand je peine en anglais, c'est toujours à toi que je pense.

« *Attirer le regard. L'expression est si banale, mais si l'on pense que le regard attiré a sa source dans des yeux, que ces yeux sont comme des lacs dans une tête, que la tête elle-même est comme un sommet sur un corps, que ce corps d'où s'élance le regard peut se mouvoir, prendre des trajectoires, on comprendra la force que peut révéler cette attraction exercée sur les regards : une force à déplacer les montagnes.* » Nous vivons chacun des moments où nous plongeons dans le regard d'une autre personne. Mais que ceci arrive avec cette lecture en tête et le regard n'en prend que plus de profondeur. C'est savoureux de tomber dans le regard de quelqu'un. Tu m'as appris à accrocher les regards, à les tenir, même si ce n'est pas chose naturelle pour moi. Tu m'as fait ressentir et rechercher des tenues de regards.

Bonjour, Anne
Un passage m'a fait sourire : quand Nicole, la narratrice, raconte ce qu'elle répondait à quiconque lui demandait comment elle allait pendant qu'elle rédigeait *Nous sommes éternels* et qu'elle hésitait

entre l'emploi du mot lueur ou du mot lumière : « *Eh bien, j'ai suivi des phrases qui suivaient une compagnie de ballet en train de suivre une bougie dans un escalier, et je me suis énervée sur lueur et lumière* ». Il y a du sérieux et de l'autodérision dans cette situation. Quand j'ai lu ce passage, j'ai eu une terrible envie de te dire que je trouvais ces mots justes, que j'avais envie de m'excuser d'avoir maudit tes silences tandis que tu étais entrée en rédaction, mais que quand même, tu aurais pu m'écrire ceci !

Destiny
C'est à la fois le titre du roman et le nom de ton personnage, une femme qui a fui le Nigeria par la Libye. C'est son destin de réussir à fuir et à vivre mieux. Destiny est noble.

Tu écris si bien sur la danse

Nous sommes éternels
Dan, le frère d'Estelle, parle de la résistance de la terre. Quand il danse, les pieds frappent comme à la porte de la terre. Il y a la fuite dans l'air qui le rend heureux. Dan, à Estelle, déclare ceci : « *C'est cela ma danse, Estelle, provoquer la terre et m'arracher à elle.* »
J'ai lu ce roman quand j'étais enceinte de mon fils benjamin je disais. Je l'ai repris avec moi il y a cinq ans quand j'ai décidé d'emmener mes fils aîné et cadet en haute montagne avec un guide. Celui-ci a décidé de les conduire en cordée à la pointe dite du Chamois et j'étais restée au refuge. J'avais ce roman dans mon sac à dos, et tandis que vous vous hissiez mes chamois, j'étais avec toi Pierrette et je relisais ces passages sur la danse. Mes chamois, vous n'étiez plus que des points dans le lointain et vous vous arrachiez vers le haut tout en étant bien arrimés à la roche de l'altitude. Vous dansiez. Pierrette, ils dansaient avec la montagne ce jour-là et je te lisais. Le souvenir de ce jour avec toi et eux vers le haut est lumineux. C'est l'un des plus beaux jours de ma vie.

Pour Dan, Nicole, la mère, danse d'une danse d'ange. « *Pauvre Nicole* ». Nicole est tombée lors d'un spectacle. C'est de l'ordre de la nature qui reprend ses droits, quand la danse n'est pas ancrée.
Dan danse sous la neige. Dan est le génial danseur parce que sa danse est terrienne. J'aime la danse quand je la sens terrienne. Lire ces passages me confirme cet amour-là pour la danse. Cette année, pour la première fois de ma vie, je me suis inscrite à un stage de danse. J'en avais déjà envie quand je lisais ces lignes. Mais cette foutue timidité. J'ai senti ce que signifie sentir le sol et s'élever. Je crois que j'ai un peu pleuré en repensant à ces lignes et en les sentant, ô, modestement, dans mon corps. Pierrette, tu y es pour beaucoup dans cette danse que j'ai vécue l'été dernier sur l'opéra rock Notre-Dame de Paris avec des danseurs et des danseuses ancrés, puissants. Comme j'aurais aimé pouvoir te le dire. Je te l'écris. Tu es l'écrivaine de la danse.

Dan danse pour Estelle et pour la terre. Il danse autour d'Estelle. « *Une force vivante, puissante, qui avait inscrit un message sur sa peau, et ce message s'était propagé dans ses muscles, son sang, tout son corps, et toute la danse de mon frère n'était qu'un effort pour déchiffrer ce message énigmatique, qui était celui de la terre.* »

Dan et Estelle se souviennent de Nicole qui voulait danser sur le sable mouillé de la marée, « *sur le sable de l'entre-deux* » et sur les pieds qui parlent avec le sable. Cette expression « *sable de l'entre-deux* » est jolie et vraie.
Je suis, maintenant que je relis ce passage, capable d'aller à la mer à cette seule fin de danser sur ce sable d'entre deux. Par ton écriture, tu donnes des clés pour croquer la vie. Pierrette, ton écriture est sensuelle. Pierrette, tu as fait de moi cette femme que certains disent fantasque, « *il n'y a que toi pour faire ça* ». Je leur réponds amusée que « c*'est la faute à Pierrette* ».

Dan acquiert un piano à queue en plein hiver à New-York. Le piano est dans la neige. Comme un grand animal. Dan époussetait les flocons, « *Il dansait dans le floconnement de la neige autour du noir piano, ses cheveux fous secouant de blancs éclats autour de son visage, et la neige alertée par la beauté accourait de tous les points du ciel, c'était avec elle qu'il tournoyait maintenant, avec ses essaims de papillons duveteux qui semblaient l'entraîner dans une direction mystérieuse…* ». Quel tableau j'imagine ! Estelle se place au milieu des garçons qui observent le spectacle. Ils l'entourent. Après, il fallait monter le piano. Le corps de Dan est beau, presque nu.

Le piano est dans le loft. Presque une scène d'un film de Woody Allen. Estelle retrouve le trio en mi bémol majeur opus 100 de Schubert et Dan est heureux, Estelle joue, Dan *"sent quelque chose"* sous ses pieds. Estelle improvise. Dan embrasse Estelle. Des improvisations, des notes de la pelouse, la danse de la pelouse. Dans la danse de Dan il y a la technique d'Alwin, avec qui travaille Dan à New-York, dorénavant. La danse et la musique s'effleuraient, « *cela venait comme des fous rires, un tourbillon de sons emportait Dan, et je sentais le moment exact où ce tourbillon atteignait la fin de son déroulement, où le souffle de mon frère ne pouvait plus le maintenir.* » Et inversement.

« *Par mes jambes je suis obligé de connaître la terre, elle me force à descendre, à voyager en elle, la sombre et luxuriante pourriture. Et je vois les morts à venir et les morts que j'aimais, la terre m'oblige à la connaître, je ne veux rien savoir, je veux retourner à la surface, mais mes jambes sont devenues des esclaves zélées, ses esclaves droguées.* ».
Comme je sens qu'on pourrait faire de ce passage une chanson, un slam, dansé bien sûr !

Tu aimes les corps qui s'aiment

Nous sommes éternels
Dan et Estelle sentent les rayons de lune les effleurer. Dan et Estelle s'aiment en amants. Ils s'endorment l'un dans l'autre. Ils découvrent qu'ils ne sont pas frère et sœur. A Paris les deux font des études, qu'ils réussissent, et font l'amour, sous la pluie battante, y compris. Une danse sur un manuel de droit lu par Estelle. Ils dansent et lisent comme ils font l'amour.

***Les métamorphoses de la Reine,* "La femme de l'Ogre"**
« *Ils (la reine et le Poucet) ont une chambre dans l'hôtel brillant, avec une baie qui donne sur le fleuve à l'endroit où il s'écarte en deux branches.* » Je ne lis pas la suite toute proche de ce passage-là (toujours cette retenue, tout de même !) mais uniquement cette toute fin : « *Les bottes de sept lieues, qui sont fées, se trouvant sous les pattes d'un moustique qui passait par là par hasard, se sont aussitôt mises à cette modeste mesure et éclipsées avec l'être infime, évanouies dans l'air comme une simple illusion de l'œil ébloui.* ».

Tu fais partie des auteurs qui écrivent très joliment et crûment à la fois sur l'amour. Tu aides à lever de la pudeur. Grâce à tes écrits, je me dis que ce serait chouette de créer un recueil de beaux textes sur l'amour physique, tu as donné le la. Résolument !

Tu écris sur comment être en contact avec le dehors de chez soi

Nous sommes éternels
« *Ne ferme pas les volets, Esty, c'est comme fermer son corps.* » Je n'ai jamais aimé les volets. Mes enfants n'ont jamais dormi dans le noir. Quand des rideaux sont tirés, ma première hâte est de les rouvrir. Cette petite phrase de rien du tout résonne fortement en moi. Pareillement, si d'une maison je ne peux voir la rue, le dehors, je ne me sens pas bien. Voir le dehors est essentiel pour moi, que

résume à merveille cette équivalence entre « fermer les volets » et « fermer son corps ». C'est poétique.

Pareillement, dans *Nous sommes éternels* toujours, Dan et Estelle sont dans un appartement sans rideau aux fenêtres et ils découvrent qu'en face de chez eux un voisin vit également sans rideau. « *Nous savions qu'il nous était bon de nous accrocher à un fragment de réalité et de le décortiquer jusqu'au bout.* ». Le voisin d'en face devient une présence que l'on cherche, à laquelle on se raccroche. Juste savoir une fenêtre allumée en face de chez soi, sans même connaître la personne mais croiser juste son regard peut-être au loin, simplement savoir que c'est allumé chez elle, voilà une manière légère et discrète d'être avec autrui.

J'aime comment tu ancres des situations par ta culture classique

Destiny
Au début de ce roman, la lectrice que je suis assiste à la rencontre entre Anne et Destiny, et, rapidement, au récit de la traversée de la Méditerranée par Destiny, qui a fui le Nigeria, sur une embarcation de fortune, un Zodiac. Anne aide Destiny et en même temps s'étonne de certains événements vécus avec Destiny. Rapidement, Anne prend du recul et retrouve sa vie, en pensant toujours à Destiny, et toujours avec son bagage de culture. « *Anne a rencontré Destiny avec en elle tout un monde de références culturelles qui clignotent incessamment, au milieu desquelles avant son tout petit véhicule d'expérience personnelle.* » Les deux femmes échangent en anglais.

Un passage sur la traversée en Zodiac est écrit de toute ta force d'écriture homérique Pierrette. « *La tempête s'est levée, la mer se dresse, la mer veut mordre, veut en découdre, Destiny n'a pas peur, elle reconnaît là enfin quelque chose qui lui est familier, elle reconnaît cette colère, alors elle se dresse elle aussi, debout elle crie, elle gesticule devant les vagues, elle bataille des bras, une fureur s'est libérée en elle, elle l'exprime enfin. Dans la folie des vagues, elle manque passer par-dessus bord, puis elle est plaquée au fond par un remous, elle se relève, pendant toute la tempête elle retombera et se redressera, elle hurlera tant qu'elle le pourra, pas de peur non, mais parce qu'elle peut hurler enfin, vider sa gorge de tous les cris retenus, sa tête, son ventre de toutes les révoltes emprisonnées, personne pour l'en empêcher, les autres sont trop occupés à vomir ou mourir ou survivre* ».

Puis, Pierrette, tu passes de la troisième personne à la deuxième personne et ceci donne beaucoup de force à ton écriture, c'est comme si les sons explosaient de partout : « *... à cet instant elle n'est plus ignorante, elle est emplie d'un savoir gigantesque qui la fait rire, elle rit à chaque gifle d'eau écumeuse, ah viens voir là, toi, tu me cherches, tu me connais, je suis ta précieuse, ta chérie, je suis celle pour qui tu te déchaînes, et d'accord tu me mouilles, tu me pénètres de sel et d'eau par les yeux par la bouche, tu trempes mon pantalons, ma culotte, tu te mélanges à moi, tu laves la pisse des excréments et tout le vieux sperme, tu plaques mon tee-shirt sur mes seins, tu m'assailles de tous côtés, mais tu ne me fais pas mal, le mal, c'est moi qui te le donne…* ».
Homérique et sensuelle est ton écriture. Anne apprend ce qu'il en a coûté à Destiny de faire cette traversée. Anne se sent fière de Destiny.

Pierrette, j'aime te lire pour ta gentillesse et ta culture à la fois, ton humilité pour la culture de l'autre et ta curiosité. Destiny est une leçon pour accueillir quelqu'un que l'on ne connaît pas. La portée de ce roman est autant intime que politique et économique pour moi. J'ai conseillé à plusieurs de mes collègues de lire ce livre pour ses volets politiques et économiques. J'ai offert ce livre à des amis pour son volet intime et politique. Tissée d'attentions pour le quotidien et de culture classique, ton écriture offre des prises pour intégrer des étrangers.

La saison de mon contentement
La saison de ton contentement, c'est la saison d'une campagne présidentielle quand la France aurait pu avoir une Présidente de la République pour la première fois de son histoire. Tu commences par y expliquer ce titre. Il vient de l'ouverture de *Richard III* de William Shakespeare avec ces mots : "*The winter of our discontent*". Une formule qui te plaisait depuis longtemps et dont tu te disais que tu l'utiliserais un jour.
Un jour, tu as écrit sur cette saison politique bien singulière dans notre histoire. Cette saison a été pour toi comme "a suspension of disbelief". Une manière de traduire cela est de dire une gaieté pleine d'une audace nouvelle. Et le titre était trouvé : "La saison de mon contentement".

En lisant ce passage, je pense avec douce nostalgie à mes difficultés éprouvées en hypokhâgne en étudiant des pièces de théâtre de Shakespeare. Difficultés et plaisir à la fois, les deux mêlés et soudain, ce temps passé prend une nouvelle forme poétique en moi

Notre féminisme

***Les métamorphoses de la Reine*, "La femme de l'Ogre"**
Ton féminisme est profond et pratique. Il est moins revendicatif qu'anthropologique. Dans un moment de difficulté dans ta vie, as-tu écrit en introduction à ce recueil de nouvelles, tu as voulu revenir sur les contes de l'enfance. Ces contes étaient alors la seule littérature que tu pouvais accueillir. Mais quelque chose te gênait. T'est revenu le désir d'écrire et tu as réécrit les contes à ta façon.

« *La femme de l'Ogre n'aime pas préparer la chair, mais elle ne le sait pas.* » Elle la cuisine, puis sort vomir, et va se purifier avec de l'eau fraîche. La femme de l'Ogre a sept ogresses, pour qui elle cuisine de la viande. Après le repas, elle se prépare une soupe de légumes purifiante, faite des légumes qu'elle fait pousser dans la clairière de la forêt. Elle aime écouter ceux qui viennent avec des bottes des sept lieux, les amis de son mari. Elle n'en a pas, des bottes, mais elle sait qu'il y a des choses au-delà de la forêt. Elle n'est pas une greluche. Elle ne croit ni aux anges, ni aux diables. L'Ogre, lui, mange de la viande et fait l'amour à des animaux morts devant sa femme, pour, ensuite, « *finir son œuvre en elle* ». Après elle raconte des contes à ses ogresses de filles en tentant de les intéresser à autre chose que de la viande, mais en vain. Il y a un passage très drôle où le petit chaperon rouge se retrouve avec la méchante petite fille qui dévore le loup.

La saison de mon contentement
Avec Dominique, nous avons écrit une note de lecture sur ce livre. Nous y avons relevé cette formule « *polygone de sustentation* » pour désigner les talons d'une femme. Tu évalues la fatigue à rester perchée sur de hauts talons derrière un pupitre tandis que ces messieurs évoluent leurs pieds bien à plat. Tu racontes l'expérience douloureuse des bas que l'on sent filer : « *Votre voix pourra parler d'or, là, tout en haut, mais sur les mailles défaites de vos jambes grimperont d'invisibles bestioles de pensées, sorties d'on ne peut savoir quels recoins de ceux qui vous observent, et sur lesquelles vous n'avez aucun pouvoir* ». Tu mets en mots de manière drôle des sensations que toute femme a déjà éprouvées. J'ai raconté cette scène à un collègue. Lui m'a déclaré que nous les femmes ne pouvons pas imaginer ce que ressent un homme qui, se penchant, déchire son pantalon de costume. Je lui répondais sur le caractère sournois des invisibles bestioles.

« *Le féminin, un territoire toujours à explorer, mais trop souvent escamoté, et que la candidate, de par sa seule présence à la présidentielle et aussi sa personnalité propre, a contribué à ramener à jour* », est regardé par ces fenêtres : maman, investissement professionnel, crèche, robe, pensée du

bijou qui ira bien avec la robe, particularisme, web, excision, maternité, vies effectives, donner le sein, audaces politiques, défense démocratique, travail associatif.
La phrase « *Elle joue trop de sa féminité* » a suscité en toi ce commentaire désabusé : « *Je vois un rapprochement à faire avec les fondamentalistes musulmans* ». Ton écriture m'a fait vraiment beaucoup de bien pour me vivre pleinement femme au travail et pour comprendre pourquoi j'étais autant en colère à l'égard de femmes. Et fière !

Bonjour, Anne
Tu racontes le travail d'enquête d'Anne Philipe. Tu relèves ceci d'Anne : « *Une fois encore, c'est la misère. Le couple se regarde avec tendresse ; l'homme aide la femme. Depuis le début du voyage, c'est la première fois que je rencontre deux êtres qui ont l'air de s'aimer.* ».
Tu écris que cette phrase te touche. Ton féminisme s'accompagne d'amour pour l'amour et d'amour pour les hommes. C'est très agréable. Il se trouve que ma mère m'a élevée dans de la rancœur à l'égard des hommes. Je ne l'ai jamais vraiment écoutée, bien m'en a pris.
Te lire est savoureux. Je peux pleinement aimer être femme, aimer les hommes, aimer regarder des belles femmes et être féministe. Tu permets de vivre pleinement en somme. Tu as cosigné un article dans Libération intitulé "*Laissons en paix les mères porteuses*" en 2009.

Mon métier, sociologue, et celui d'Anne, ethnologue

Bonjour, Anne
Lors de ma soutenance de thèse, en sociologie, Renaud Sainsaulieu (créateur de la sociologie de l'entreprise) m'avait dit que j'avais développé une vision ethnologique et anthropologique de mon sujet (la responsabilité au travail). Sur le coup, jeune devenue docteure ce jour-là, je n'avais pas très bien compris ce qu'il voulait dire. Et puis, tu m'as offert *Bonjour, Anne*, dédicacé par toi. Tu y racontes ses travaux ethnographiques sur la route de la Soie vers le Cachemire. « *Vous n'alliez pas dans un pays pour prendre du bon temps, ou prendre des choses, vous alliez pour apprendre. Et comprendre. Et essayer ensuite d'agir de juste manière.* »

Tu relèves des extraits qui décrivent dans quelle état d'esprit a travaillé Anne Philippe : « *J'aime bien ce calme visage intelligent, nuancé de tristesse.* », le moment où Anne essaye de monter des chevaux prêtés par des Chinois et décrit les réactions de joie d'un jeune homme qui lui déclare : « *I am speaking horse language* », un autre où elle marque un étonnement en écoutant une femme parler de religion : « *Je l'écoute me parler de la misère, de la nécessité d'aider son prochain. Tout cela sonne un peu faux pour moi, mais je me sens toujours émue si quelqu'un trouve sa voie pour devenir meilleur* », et un autre encore où elle raconte comment un passager voyage avec son Coran, « q*u'il a précieusement accroché, avec ses grandes mains tremblantes, à la barre de bois qui nous sert d'appui* ».

Tous ces exemples me parlent beaucoup dans l'exercice de mon métier. Lire ce passage a un double effet : il me rappelle ô combien s'écouter quand on enquête est essentiel et ô combien on peut écouter avec gentillesse et amitié pour faire une bonne enquête. Cela peut sembler naïf mais c'est essentiel.
J'aime particulièrement ce passage : « *Vous n'avez jamais pensé "dans l'absolu", Anne, mais dans le concret des situations, sans a priori, et vous n'avez pas oublié le regard de cet âne qui essaie désespérément de suivre la caravane* ».

Quand je lis ce passage, je revis ce que ma soutenance de thèse a eu de plus émouvant et cela me conforte dans ma manière d'exercer mon métier de sociologue. Je relève ce passage : « *Vous traversez des zones où se parlent toutes sortes de langues, l'ouïgour, l'ourdou, le pachtou, le*

chinois, le bourouchaski, l'arabe, le persan, l'hindi. » Ce travail ethnographique date de 1948. Il y avait la partition entre l'Inde et le Pakistan, la guerre au Cachemire. Je lis l'actualité, j'ai lu *L'équilibre du monde* de Rohinton Mistry, j'ai lu *Delhi capitale* de Rana Dasgupta et je me demande à quoi ressemblerait aujourd'hui *Caravane d'Asie*, avec quels espoirs.

Nous avons vécu le 11 septembre 2001

Les étoiles à l'envers
Ce livre, tu l'as coproduit avec un photographe. C'est un livre fabuleux et pour les photos et pour l'écriture, la tienne sur New-York, les deux dans un parfait équilibre. C'est pour moi un modèle de combinaison des écrits et des images. Tu as écrit sur New-York et ceci relevait d'une nécessité absolue pour toi. Tu as passé une partie de ta vie à New-York. Juste après la tragédie du 11 septembre, tu as éprouvé le besoin d'y aller. C'était comme une force physique en toi.
C'est certain, quand j'irai à New-York que je ne connais pas encore, c'est ce livre qui sera dans ma valise pour tout guide de voyage.

Nous sommes éternels
En te relisant récemment, j'ai relevé cette pensée, presque par hasard : « *Notre tête est plantée d'arbres, trop d'arbres pour nous faire penser droit, les racines nous poursuivent, imposent leur poussée, nous nous étouffons dans les feuillages.* ».
Le 11 septembre nous a bousculés dans nos pays, dans nos cultures, à un point tel que nous pouvons nous demander si nous ne nous sommes pas étouffés dans nos feuillages. Lire cette phrase nous demande à nouveau d'ouvrir nos fenêtres, de toujours lire, écouter et voyager pour comprendre.

Nous avons des peurs ancestrales et neuves à la fois en nous

Nous sommes éternels
Des pensées de tes personnages sont écrits tels des poèmes. J'ai envie de les lire en slamant et en dansant : "*Came striding like the color of the heavy hemlocks*
I felt afraid. »
La peur est humaine. Toute personne a peur. Et la peur prend des couleurs de la nature. Ici celles d'un pin ciguë. J'imagine le vert foncé puissant qui s'infiltre en soi et l'arbre qui s'anime. Tu nous amènes dans des univers fantastiques.

Avec Sylvie Dallet, nous avions envie de te faire venir au séminaire Éthique et mythes de la création pour nous parler *Métamorphoses de la reine.* Mais Pierrette, quand je t'ai contactée à ce moment, tu m'as répondu ceci : « *Merci de m'avoir parlé des Métamorphoses, j'avais un peu oublié ce livre* », puis, « *Mon dada, c'est l'astrophysique, je regrette tant de n'avoir pas les bases minimum en sciences qui me permettraient de mieux comprendre ce que je lis concernant l'âge du système solaire, le Big Bang, les exo-planètes etc.* ». Je me disais alors « *prévoyons une séance du séminaire sur l'astrophysique !* » tout en repensant à ces moments de peur essentielle en nous. En retrouvant nos échanges de mails, je retrouve une invitation datant de 2011 titrée "Soirée astrophysicienne*"*.

Ce soir-là, j'ai acheté un roman que j'ai offert à mon fils cadet qui veut depuis tout petit devenir astrophysicien. Malheureusement, je ne remets pas la main sur ce livre et j'ai oublié le titre du roman et le nom de son auteur. Il y a deux ans, cet enfant parlait de ce livre dans une lettre de motivation pour faire son stage de troisième dans un laboratoire d'astrophysique. Il y a des fils ténus comme ça parfois et me dire que tu es là dans ce que devient un de mes fils maintenant

m'émeut. Et comme tu as écrit que l'avantage du cosmos c'est qu'il permet de prendre de la hauteur, on peut se dire qu'étudier le cosmos fait taire peut-être un peu de nos peurs fondamentales.

Loli le temps venu
Ce livre porte sur la première année de ta vie de femme devenue grand-mère pour la première fois de ta vie. J'y ai relevé ce passage sur le film *Melancholia* de Lars von Trier. Ce film t'a beaucoup touchée, par la peur fondamentale que la planète Terre soit touchée par une météorite géante. Je t'ai lu sur ce film après l'avoir vu et j'avais, je crois, une clé pour comprendre pourquoi j'y pense régulièrement.

Quand j'aime un livre, j'en parle beaucoup, au point qu'on se moque de moi parfois, et je l'offre aussi. *Loli le temps venu* a fait pleurer d'émotion une amie devenue grand-mère. La nouvelle "La femme de l'Ogre" a été lue avec avidité avant même que je puisse la lire à mon tour. Une collègue m'a remerciée de lui avoir offert *Destiny*. *Bonjour Anne* a été l'occasion de raconter à Rosario, une amie, ici en photo, comment je pensais avoir enfin compris mon maître en sociologie qui me disait que je pratiquais une recherche sociologique quasiment anthropologique. Tu vois Pierrette, tu es souvent avec moi. Et tu es avec des personnes que j'aime.

Être fictionaute-voyageur dans une œuvre

Il y a des écrivains voyageurs. Un jour, j'ai rassemblé plusieurs notes de lectures de livres d'écrivains voyageurs, Sylvain Tesson, Alexandre Poussin, Jean-Claude Kaufmann, Rana Dasgupta, Roger Frison-Roche, Isabelle Autissier et bien d'autres, pour raconter comment ces lectures-là sont essentielles pour façonner la voyageuse que je suis, avec exemples de voyages à l'appui. Par d'autres lectures-voyages, je pourrais raconter quelle citoyenne de notre univers numérique je suis, je pense par exemple aux romans d'Alain Damasio ou de Pierre Ducrozet.

Dans mon récit qui commence par « *Chère Pierrette,* », le voyage a lieu dans une œuvre qui a façonné mon « être femme ». La durée du voyage s'étend sur quatorze années. Comme tout écrivain voyageur qui ne revient au bercail que pour écrire un récit de son dernier voyage, écrire à Pierrette a été l'occasion de revenir à la maison, ses livres ouverts devant moi en même temps alors que chacun d'eux avait jusqu'alors voyagé dans mes sacs à dos. Je repense à ce moment où je relisais *Nous sommes éternels* les yeux qui scrutaient de temps à autre la pointe du Chamois. Je repense en même temps à ce moment de notre entretien Place Collette quand Pierrette disait qu'elle était pour les éditeurs et les libraires une autrice inclassable, écrivant dans des genres différents mais se représentant son entreprise d'écriture comme une montagne qu'elle gravissait par différentes faces. J'ai envie de lui déclarer : « *Pierrette, tu as été une sacrée guide de montagne !* ».

Bibliographie sur Pierrette Fleutiaux

Les titres des livres de Pierrette Fleutiaux sont accessibles sur son site web, celui-là même depuis lequel je lui ai écrit un message disant que "j'ai aimé" *Nous sommes éternels* il y a quatorze ans : www.pierrettefleutiaux.com.
Voici la page de sa bibliographie : www.pierrettefleutiaux.com.
Dans mon récit de voyage, j'ai cité sept titres. La bibliographie en compte vingt-quatre.

Du récit historique au balcon du conte : comprendre la perspective féminine

Sylvie Dallet

galvagno@unict.it

Professeur des universités (arts), directrice de recherches au Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines (EA 2448, UVSQ), participe de nombreux conseils scientifiques dont L'Observatoire de l'Innovation Publique Territoriale. Elle porte la responsabilité du programme de recherche international et interdisciplinaire Éthiques de la Création et préside l'Institut Charles Cros, un organisme indépendant de Création-Recherche (www.institut-charles-cros.eu) qui pilote des colloques, un séminaire (Éthiques & mythes de la Création) et une collection éditoriale. Auteur et peintre, elle a également fondé le Festival des Arts ForeZtiers (www.lesartsforeztiers.eu) en Auvergne en 2010. Travaillant sur les « handicaps créateurs », elle explore les ressorts secrets des imaginaires.



Les héros forgés au XIXe siècle perdurent dans les imaginaires

Partir du chagrin et de la curiosité pour aller rencontrer les personnages est une démarche profonde qui vient de l'enfance car l'enfant aime apprendre et progresse par amitié. L'enfant se raconte des histoires au miroir de sa construction personnelle tissée de rencontres. Ces rencontres sont celles du vivant, des animaux et des choses.

Le conte reste le premier chemin de cette perspective, car il n'a pas de temps précis. "Il était une fois", c'est à dire encore une fois et encore une fois. Après le conte, qui reste la matrice universelle des récits de l'enfance, l'épopée et le mélodrame ont ouvert les voies aux personnages multiples du roman, cette forme d'expression touffue qui prend son essor après la Révolution française. Le conte résiste au roman car il s'adresse habilement à des enfants, les guidant dans les premières années de leurs vies. L'épopée, malmenée par le réel (et par la démocratie), va muer en cette période contemporaine qui nous entraîne, en des romans animés par des personnages courageux mais en proie à des crises de conscience. Ce qu'il y a de singulier dans l'écriture et donc dans la perception de la fiction par le lecteur, réside dans cette démultiplication des points de vue.

J'ai écrit naguère un ouvrage tout entier consacré aux *Éthiques du Goût*. Cet essai, réalisé avec le philosophe Éric Delassus[1], faisait le pari d'associer le goût à l'éthique. Choisir un récit, donner de la couleur aux personnages correspond fondamentalement à une pensée qui ordonne le monde.

La transmission d'une éthique traverse les premiers romans français, héroïsant les luttes populaires alors que l'enseignement de l'Histoire balbutie, confisqué par les régimes de la Restauration et de l'Empire. *Les Misérables* de Victor Hugo tissent les portraits chatoyants des formes du courage, toujours en mouvement, car porteur d'une œuvre ; la figure de Jean Valjean a modelé des générations d'adultes qui ont lu à haute voix et récité à leurs enfants le parcours de rédemption de cet homme brisé par l'injustice sociale.

Sous la plume d'Hugo, comme dans les romans d'Eugène Sue, la peinture globale d'une société en ébullition paraît le monde de couleurs très contrastées. Les historiens rappellent qu'en 1842, date de la première édition *des Mystères de Paris*, la foule parisienne patientait parfois jusqu'à quatre heures dans les cabinets de lecture où les quotidiens se louent à la demi-heure. Ceux qui ne savent pas lire, se font conter le feuilleton des *Mystères* à la veillée, une habitude dont l'écrivain Henri Pourrat reprendra la recette avec les quatre tomes de *Gaspard des Montagnes*, publiés entre 1922 et 1931. L'écrivain Théophile Gautier décrit ainsi la fascination du public pour ce qu'il nomme : « cette bizarre épopée ». Son étonnement s'enfièvre : « Des malades ont attendu pour mourir la fin des *Mystères de Paris*. Le magique « la suite à demain » les entraînait de jour en jour, et la mort comprenait qu'ils ne seraient pas tranquilles dans l'autre monde s'ils ne connaissaient le dénouement de cette bizarre épopée. ».

Cette forme mixte des Mystères nés du Moyen Âge, entre le conte, l'épopée et le mélodrame, fixe pour les siècles à venir les personnages de monsieur Pipelet le concierge, du Chourineur, de Fleur de Marie, un délice des frissons et de types humains associés aux crimes, à la misère et à la rédemption, dans un pays profondément chrétien. « La suite à demain » bouscule en profondeur le traditionnel « il était une fois » du conte.

Ce XIXe siècle, témoin de l'industrialisation a construit, en nécessaire contrepoids, le siècle de la littérature engagée. Sue, Hugo, Zola, Erckmann-Chatrian et Balzac ont forgé des figures majeures dont les modèles perdurent dans les esprits jusque dans les années 1960. L'école a fixé pour des générations d'écoliers les figures de l'ambitieux Rastignac, de l'ami Fritz, du père Goriot abandonné par ses filles. Après la Révolution française, la culture sert profondément de socle à la revendication politique. Consciente de cette demande citoyenne dont la littérature portait le message depuis des décennies, la République naissante de 1870 a valorisé les savants et bienfaiteurs de l'humanité, tous de sexe masculin. À la même époque, la littérature regorge de personnages féminins, victimes ou rebelles, mais rarement savantes ni autrices. Si les autrices sont bien présentes en librairie ou feuilletonistes de talent, elles ne laissent pas de figures de fiction qui dépassent le siècle, si ce n'est peut-être que la petite Fadette, personnage charmant, une sorte de fée des bois mise en scène par George Sand.

En l'absence de livres d'Histoire, naguère confisqués par la monarchie et l'Empire, les ouvrages de lecture publique restent de 1870 jusqu'en 1885, les grands livres de la littérature engagée, des *Misérables* de Victor Hugo au *Germinal* de Zola. La Littérature, mot au féminin, s'est défendue contre une Science barbue qui feignait de l'ignorer. Après l'incendie de Notre Dame de Paris en 2019, le

[1] Sylvie Dallet & Éric Delassus (dir.), *Éthiques du goût*, collection « Éthiques de la création », édition L'Harmattan/Institut Charles Cros, juin 2014.

public s'en est retourné vers Quasimodo, dans le personnage boiteux et flamboyant qui avait été créé par Hugo en 1831.

Qui sont ces femmes que la littérature masculine du XIXe siècle consacre ? La majorité de ces personnages passés de l'Histoire à la Littérature, puis de la Littérature à l'Histoire, demeurent, le plus souvent, décrites au début de leurs vies, c'est-à-dire, dans l'enthousiasme de leur jeunesse. Cosette, dans sa timide destinée, reste bien en-deçà du destin de Jean Valjean. La douce Fantine meurt, les Thénardier demeurent des monstres, entraînant leurs enfants dans la déchéance malgré les résistances résilientes de Gavroche et d'Éponine.

Pour aller plus loin dans les héroïnes classiques, ni Blanche de Mortsauf du *Lys dans la Vallée* de Balzac (1836) ni *Nana* de Zola ne sont des modèles inspirants pour les jeunes lectrices. Dans la plupart des grands romans socialistes ou de contestation sociale, les femmes restent généralement des victimes, alors que dans les contes traditionnels la jeune fille réussit, par sa patience et son intelligence, à triompher de l'adversité. Cette audace de la jeune fille perdure dans les contes réactualisés du *Père Castor* : Boucle d'or et le Petit Chaperon rouge sont des fillettes courageuses qui osent traverser la forêt. Toutes deux vivent chez leur maman qui habite une maisonnette isolée en lisière sylvestre.

Cette première remarque me semble importante : les héros des deux sexes qui s'incarnent au prisme des lectures ou des récitations, expriment des formes de récit divergentes. La compassion a ses limites, alors le désir de magie semble illimité. Une enfant ne peut s'identifier longtemps à la victime, si cette lecture lui est conseillée par un proche attentionné. Au contraire, l'enfance malheureuse pourra comprendre au mieux des figures de misère, telles que Cosette de Victor Hugo ou *la Petite fille aux allumettes* du romancier danois Andersen (1805-1875).

Le nœud de l'identification fonctionne quand l'enfant comprend les moteurs de la métamorphose possible, qui mènent de la victime incomprise à une vie qui a triomphé des épreuves. Le conte du *Vilain petit canard* d'Andersen illustre parfaitement ce processus de transformation et la structure du mélodrame porte en elle, dans ses péripéties, les principes de cette métamorphose. Dans le mécanisme de l'identification, le mythe référent doit porter en germe l'éclosion d'une autre vie.

Dualisme de l'incarnation féminine : pour une humanité non genrée

C'est sur ce préalable que je souhaite apporter ma contribution à ce recueil d'articles, afin d'expliquer comment un certain lectorat français féminin, curieux de sa destinée personnelle, mais étranglé par la convention précédente, s'est mis (par son éducation, sa curiosité et goût) à rechercher des personnages hauts en couleurs, issus du monde de l'aventure et de l'héroïsme.

Les femmes de ma génération ont eu des modèles féminins exceptionnels et ont adopté les vies non-genrées des aventuriers. Nous avons construit des rêves mixtes où l'idéalisation de l'être humain dans sa complexité, l'emportait sur le genre du personnage, qui devient l'antienne obligée de la recherche contemporaine.

"Longtemps je me suis couchée de bonne heure" s'écrit au féminin comme au masculin. L'incipit *du Côté de chez Swann* (1913) se lit par tous et par toutes. De même, j'ai beaucoup lu et dormi sur des rêves issus de la lecture.

Enfant, je lisais partout où il m'était permis de lire : dans la voiture quand la nuit tombait et le soir, avant l'endormissement, la lecture était une récompense régulièrement prodiguée par mon grand-

père. Nous n’avions pas la télévision à la maison et la lecture était affaire de soirées ou de vacances. Nous étions une famille de grands lecteurs, curieux de style et de pensée.

Les Albums du Père Castor, cette collection de livres pour enfants éditée chez Flammarion ont bercé mon enfance : le fondateur de la collection Paul Faucher, (1898-1967) pionnier de l’Éducation Nouvelle[2], était un passionné des thèses éducatives de la pédagogue tchèque Lidia Durkikova qui signera les premiers albums sous son seul prénom de Lidia. La collection perdure jusqu’à ce jour, dans l’esprit pionnier de ses fondateurs. Plus tard, je fus abonnée à l’hebdomadaire *Caroline l’hebdomadaire encyclopédique des filles* (1964- 1965) de courte vie éditoriale, et je découvris avec enthousiasme les rubriques de *Pif Gadget* (lancé en 1969), qui révolutionna la presse de jeunesse. Mon témoignage se situe donc dans la période transitoire du récit imprimé, où la bande dessinée (sous influence de la télévision) supplantait progressivement le roman, sans en effacer complètement l’empreinte.

La lecture est d’abord une affaire de transmission. Mes arrières grands-parents étaient instituteurs de montagne, parents de deux filles brillantes. Leur aînée, Jeanne, née en 1898, pensionnaire au lycée du Puy en Velay, comme toutes les jeunes filles de la montagne altiligérienne, lisait sous les draps avec une lampe de poche. En 1926, nantie de son diplôme de pharmacien, cette correspondante de Gabriel Péri et grande lectrice de de Romain Rolland, accompagnait l’écrivain Henri Barbusse en Russie pour connaître l’aventure de ce monde nouveau qui la faisait rêver. Roland Dallet[3] qu’elle épousa après son périple soviétique, issu d’une famille ouvrière de Châteauroux, avait dévoré tous les livres de la bibliothèque et restera jusqu’à sa mort en 1968 un attentif lecteur de science- fiction. Leur fils Michel, né dans les années 1930, recopiait des citations d’auteurs sur des cahiers pour les punaiser sur les murs de sa chambre. La jeune Italienne qu’il épousa, Ermeline, demeure, jusqu’à aujourd’hui, une fervente lectrice de romans, particulièrement de romans policiers : Simenon reste un de ses auteurs préférés, détrôné sur le tard par la plume subtile de Fred Vargas et des auteurs nordiques.

J’étais donc prédisposée à une littérature européenne ouverte et composite, celle des *Albums du Père Castor*, puis celle de la *Bibliothèque Rose*, *de la Verte* puis *de Rouge et Or*, souvent issue de traductions anglaises. Dans cette littérature enfantine choisie avec soin, les petites filles intrépides et avisées abondaient : le caractère de *Caroline* était préféré à celui de *Martine*, toujours un peu mièvre, mais aussi Claude (Claudine) du *Club des cinq* ou Jo du *Clan des Sept*, issus de l’écriture prolifique de la romancière britannique Enid Blyton[4]. J’étais du côté de Jo, cette syllabe définitive associée à une âme sincère et décidée.

Je lisais donc, jusqu’à l’adolescence, une littérature d’aventures où les jeunes filles audacieuses dialoguaient avec les garçons pour les décisions à prendre, s’entouraient de meutes amicales d’animaux (la série des *Caroline* avec les chats et les chiens, le chien Dagobert *du Club des cinq*), exploraient des endroits inconnus qui révélaient des secrets grâce à la persévérance du groupe d’enfants. Après Delphine et Marinette, enfants espiègles et obstinées pour *Les Contes du Chat perché* de Marcel Aymé (publiés entre 1934 et 1946), les enfants intrépides du *Club des Cinq* (puis la

[2] *L'éducation nouvelle*, née à la fin du XIXe siècle, est un courant pédagogique qui défend le principe d'une participation active des individus à leur propre formation. De ce fait, l'apprentissage, avant d'être une accumulation de connaissances, doit être un facteur de progrès global de la personne. Pour cela, il faut partir des centres d'intérêt de la personne et s'efforcer de susciter l'esprit d'exploration et de coopération de l’enfant: c'est le principe des méthodes actives. Parmi ses théoriciens, on compte Célestin Freinet et Gustave Monod.
[3] Cf les notices biographiques de Jeanne Frontier et de Roland Dallet dans le dictionnaire Maitron.
[4] Armelle Leroy, *Le Club des cinq, Fantômette, Oui-Oui et les autres : Les grandes séries des Bibliothèques Rose et Verte*, Hors Collection, 2005.

série de jeunesse des *Alice détective*) tournaient la clef de la lourde serrure du monde, survalorisant l'amitié et l'entraide, prélude aux premières passions.

La lecture comme exploration constante conduit donc à une sorte de double appartenance, une mixité d'identification. Les petites filles (et les jeunes filles) ont eu accès dans les années 1970 à une littérature mélangée : celle des contes que continue la littérature de jeunesse et celle du siècle d'Hugo. Si dans le conte, l'enfance est active, dans la plupart des romans que l'école privilégie, elle est spectatrice de situations où elle n'est pas (ou peu) présente. La littérature permet de regarder tranquillement ce qui se passe au dehors et, par cette attente obligée, de préparer l'avenir.

L'ensemble de cette production littéraire venait de la littérature populaire du XIXe siècle. Cette multiple lecture donne à la lectrice la possibilité de l'aventure et de l'audace, mais parle peu des métiers et encore moins de choix de vie. Cependant, dans le monde merveilleux, l'enfant triomphe des embûches alors que dans le roman social la femme est fragilisée dans ses aspirations. Le grand romancier de science-fiction, Jules Verne, aurait dit à qui lui en faisait la remarque : « Les femmes n'interviennent jamais dans mes romans tout simplement parce qu'elles parleraient tout le temps et que les autres n'auraient plus rien à dire. » L'aventure dans ses paysages inconnus reste masculine de *Croc blanc* au *Dernier des Mohicans* de Fenimore Cooper. Seul peut-être Rosny Ainé, par ses nouvelles préhistoriques ou d'anticipation fantastiques, fait une part pleine aux femmes.

L'autrice et metteuse en scène Aurore Evain[5] a consacré depuis vingt ans différents ouvrages à la réhabilitation des femmes dans le théâtre (actrices, autrices, dramaturges) et l'Association Française des Acteurs et Actrices (AFAA) conduit depuis trois ans une enquête qui démontre l'invisibilité des femmes de plus de cinquante ans dans le domaine littéraire et scénique. Balzac situait encore plus tôt, après trente ans, cette disparition de la femme de la scène publique, excepté dans le domaine des salons où la conversation pallie l'écriture. Cette insidieuse situation a sans doute conduit les lectrices nées après la Seconde guerre mondiale à naviguer sur des inspirations qui divergent et qui, en apparence, se contredisent : soit garder pour référent unique de destinée la fougue de la jeunesse (le plus souvent brisée par un accident ou un mariage, versus le modèle du conte traditionnel), soit adopter des comportements "masculins" axés sur l'aventure et l'action (aventuriers, savants, séducteurs célibataires, etc., du type *Rahan* ou *Corto Maltese*, issus du recueil de bandes dessinées, *Pif Gadget*).

Quelles aventures pour quels aventuriers ?

Double humanité, double imaginaire où le masculin et le féminin apportent leurs qualités comparables. Je lis, grâce à ma famille, la littérature américaine, Jack London (1876-1916), Fenimore Cooper (1789-1851) et Mark Twain (1835-1910), traduits en français. L'orphelin débrouillard des *Aventures de Tom Sawyer* de Mark Twain donne depuis 1874 l'image séduisante d'un jeune garçon courageux et libre que l'écrivain complète par un Huckleberry Finn, plus mature (*les aventures d'Huckleberry Finn*, 1884). Les figures masculines sont associées à l'Ouest américain, entre hobos coureurs des bois et Indiens. Interviennent également les *Quatre filles du Docteur March* (en anglais : *Little Women,* 1868, États-Unis, traduites et publiées en français à partir de 1880) de Louisa May Alcott, publiées en version courte dans la *Bibliothèque Rouge et Or*. De ce livre féministe où une fratrie lutte pour mener pour une vie indépendante, Simone de Beauvoir aurait dit :« Il y eut un livre où je crus reconnaître mon visage et mon destin : *Les quatre filles du Docteur March*, de Louisa May Alcott ». La figure de Jo du *Clan des Sept* d'Enid Blyton est directement référencée à celle de Jo March, l'aînée des sœurs.

[5]Aurore Evain, *L'apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Du côté des femmes françaises, Angélique, mariée à quinze ans dans la France cruelle de l'Ancien Régime, est une figure libre et créatrice, mise en scène à partir des années 1950 par Anne Golon, assistée pour la documentation historique par Serge Golon, son mari[6]. Le couple écrivain donna naissance à un couple de légende : la nomade Angélique et Joffrey de Peyrac, banni du royaume de France pour sorcellerie. Revanche d'individus bien nés dans une France que ne tentait pas encore l'égalité démocratique.

La saga féministe rédigée par Anne Golon (1921-2017) décrit en effet sur treize épisodes la vie trépidante d'Angélique de Sancé de Monteloup, comtesse de Peyrac, marquise de Plessis-Bellière (surnommée Marquise des Anges), sous le règne de Louis XIV. Traduite en une trentaine de langues, son succès se maintient jusqu'à la parution, en 1987, du dernier tome de la série, *La Victoire d'Angélique* et la réédition complétée en 2005 après une bataille juridique contre les coupes imposées par ses éditeurs. *Angélique* avait valu à ses deux auteurs officiels (l'époque voulait que Serge Golon fût coauteur alors que la plume était d'Anne) d'être comparés à Alexandre Dumas. Cette saga initiatique abordait des thèmes courageux tels que : les sorcières guérisseuses, l'amour physique, la persécution des protestants, le viol comme arme de guerre, l'esclavage des Chrétiens en Méditerranée, la foi des Amérindiens et les dérives sectaires mystiques, un panel bien différent des cours d'Histoire pratiqués au lycée. La saga des *Angélique* que j'ai picorée sur les épisodes les plus connus (A Marquise des Anges, A et Le Roy, A et le Sultan) ouvrait les chemins de l'Histoire moderne et contemporaine, préludant une première démarche personnelle de recherche[7].

L'influence de la belle figure d'Angélique, se traduit par ses quelque soixante-dix millions de lecteurs et des téléfilms fameux. Plébiscitée en Europe et aux États-Unis, tant elle s'attache à l'esprit pionnier de l'époque moderne, elle contribua même à faire évoluer le comportement des femmes au Japon qui lui consacre des mangas et en 1980 un opéra, exclusivement mis en scène par une compagnie féminine. Le personnage d'Angélique, mère, amante et figure de l'entrepreneuriat moderne, a marqué toute la seconde moitié du XXe siècle et a ouvert la voie aux relectures du siècle de Louis XIV.

Parlons maintenant de mauvaise littérature que toute jeune fille rencontre un jour, comme le Chaperon rouge le fait du loup. Merveilleuse et fallacieuse littérature, écrite par des autrices chevronnées, toutes dévouées à la fin moraliste du conte : « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants… ». Les romans populaires de Berthe Bernage (1886-1972), Delly (1875-1947, une signature symbolique qui réunissait les talents conjoints d'un frère et d'une sœur) et Alix André (née en 1909), jonchaient la maison familiale d'Auvergne et j'en ai lu des dizaines qui mêlaient le mélodrame de la jeune fille pauvre et méritante, remarquée par un homme de pouvoir, conquis par la douceur de la belle vertueuse. Cette variante chrétienne du conte contemporain a rassuré des millions de lectrices, dans l'évasion programmée de la nostalgie de l'abondance.

La lecture de ces livres édifiants me reste en mémoire comme des mirages : *La biche au bois, l'héritage de Cendrillon, la cavalière du lac aux Ours, esclave ou reine, Brigitte, jeune fille jeune femme*, autant de titres qui confortent l'imaginaire des adolescentes qui s'espèrent les princesses du monde à venir.

[6] Le premier roman de la série paraît sous le nom d'Anne Golon en Allemagne en 1956, en France en 1957 sous la plume d'Anne et Serge Golon, en 1958 aux États-Unis sous le pseudonyme Sergeanne Golon.

[7] Mon master en Histoire sous la direction de Robert Mandrou portait sur *les Vies des saints dans la Bibliothèque bleue à l'époque moderne,* Paris X Nanterre.

Cet engouement des millions de lectrices correspond à une croyance en la métamorphose de l'homme par la femme, à force de patience et de vertu, mêlées à des beautés plus concrètes. Grâce à son charme, étayé d'un grand respect pour les valeurs morales, la jeune fille conquiert l'homme de pouvoir et refuse le vagabond. On pourrait dire, si la comparaison n'est pas trop audacieuse, que nous assistons, au travers ces romans, à l'expression d'un confucianisme profond, fait du respect de la famille, de l'époux et des traditions[8]. L'idéalisme revendiqué par la jeune fille permet de réformer le futur époux et de préparer, en vase clos, une société plus juste. Le couple mythique se forme pour réordonner le chaos comme naguère Cendrillon ou La belle et la Bête (et sa variante de la Biche au bois). Heureusement pour moi, dans la bibliothèque voisine, je pouvais alterner ces figures de l'impasse avec les aventures trépidantes de *Bob Morane* et de son ami Bill Ballantine.

Dans ce kaléidoscope de portraits stéréotypés, quelques romans, trouvés par chance, ont marqué ma construction personnelle : les œuvres de l'Anglaise Elisabeth Goudge (1900-1984), la Néerlandaise Odette Keun (1888-1978), et de la Belge Monique Alika Watteau (1929-) offraient des horizons différents, des ombres avec qui on pouvait, sinon dialoguer, du moins estimer la différence d'avec les stéréotypes de l'édition française des années 1970. Les subtils et poétiques portraits d'Elisabeth Goudge ont été pour moi une issue inespérée au dualisme conventionnel de la littérature française[9]. Relire les intrigues paysagères d'Elisabeth Goudge, construites autour des villes moyennes anglaises, me donne encore aujourd'hui le plaisir profond de comprendre le monde enchanté des hommes et des femmes de bonne volonté, dans leurs subtils stratagèmes, leurs accès de courage et leur robustesse souriante. Une sorte de contrepoint féminin de la saga *des Hommes de bonne volonté* (Jules Romains, vingt-sept volumes entre 1932-1948) ou la *Chronique des Pasquier* (Georges Duhamel, dix romans entre 1933 et 1945) qui enchantèrent l'âge adulte de mes grands-parents. Pour Odette Keun, un livre suffit, découvert en fouillant dans la bibliothèque d'une grand-tante : *Demoiselles Daisne de Constantinople* dépeint l'extraordinaire paysage cosmopolite de la capitale turque. Écrit à l'âge de vingt-neuf ans par une journaliste, fille du consul néerlandais, ce roman met en scène trois jeunes femmes européennes, sœurs comme les filles du Docteur March, qui luttent pour mener une vie digne, dans le tourbillon culturel stambouliote. Pour Monique Alika Watteau, personnalité composite, romancière et peintre fantastique, ses descriptions des sortilèges de la brousse de Bornéo, où la femme se transforme en bête au gré de la sorcellerie orientale, offrent une échappée stylistique extraordinaire. Trois autrices, trois incursions dans des mondes fantastiques où les rapports du rêve avaient autant de pouvoir que les minuscules actions du quotidien.

Le fruit de nos lectures ou le bulbe de nos réflexions

Si mes lectures accumulées peuvent sembler juxtaposées comme les grains juteux d'une grenade, la métaphore court bien au-delà de l'homonymie. Certains sociologues ont pour coutume de décrire la personnalité de chacun comme un bulbe d'oignon et nos comportements comme autant de pelures distinctes. Cette métaphore convient particulièrement au feuilleté de la littérature, quand on est un grand lecteur. Cette suggestion bouscule les processus mythiques ou les complexifie : penser les in-

---

[8] Confucius est convaincu que la réforme de la collectivité n'est possible qu'à travers celle de la famille et de l'individu. Les hommes de l'Antiquité, dit-il, « qui voulaient organiser l'État, réglaient leur cercle familial ; ceux qui voulaient régler leur cercle familial, visaient d'abord à développer leur propre personnalité ; ceux qui voulaient développer leur propre personnalité rendaient d'abord leur cœur noble ; ceux qui voulaient ennoblir leur cœur rendaient d'abord leur pensée digne de foi ; ceux qui voulaient rendre leur pensée digne de foi perfectionnaient d'abord leur savoir ». Ce principe régit la relation de la fille à la mère, de la femme à l'époux etc.

[9] L'autrice britannique Johanne K. Rowling exprime une admiration identique quand elle déclare que *Le Cheval d'argent* (*Little White Horse*, 1946) restait l'un de ses romans préférés et l'un des rares à avoir influé l'écriture de sa série littéraire *Harry Potter*.

fluences du roman comme les pelures protectrices d'un légume ou constituant le noyau d'un fruit suppose une approche radicalement différente. Pour comparaison, le film célèbre, *Citizen Kane* (1941) qui fait remonter le secret d'un magnat de la presse au simple traîneau de son enfance, Rosebud.

L'évolution de la littérature (et donc de ses potentielles influences) répond pour partie à la question. Le roman aujourd'hui connaît en effet de multiples avatars sous l'influence de la culture urbaine et de la vitesse. De fruit à coque, il est passé à l'oignon, puis au fruit dont on déguste les lanières conservées ou confites dans un bocal, sans lien apparent avec l'origine de la pensée. La forme courte de la citation est la chanson douce de livres qui se sont lentement effacés de notre mémoire.

Par ailleurs, la démultiplication des sollicitations de l'oreille et de la vue n'est pas sans influer sur la littérature et ce, parfois à notre insu. Nous savons que les images animées ou les œuvres peintes restent plus souvent dans notre mémoire que les livres de fiction : nul doute que le talent du dessinateur de la série des *Caroline*, Pierre Probst (1913-2007) ait influencé son lectorat autant que le texte succinct de l'imagier prolifique qu'il a inventé.

L'exercice de remémoration intime que je développe ici rapidement semble s'alourdir de culpabilités récurrentes, de romans issus des écrivains transfrontaliers, par le lieu ou par la langue, qui ont apaisé mes questions d'adulte : J.H.Rosny Ainé, Marguerite Yourcenar, Jack London, Panaït Istrati, Jacques Stephen Alexis et, surtout, le merveilleux Gustav Meyrink (1868-1932) qui, du *Golem* (1917) à *L'Ange à la fenêtre de l'occident* (1937), transformaient la description accusatrice et fade de sang des siècles modernes en l'expression flamboyante d'une alchimie européenne secrète, dont il fallait comprendre les arcanes avant de les conspuer.

Le développement formel du roman de fiction a connu durant ces quelques récentes décennies une floraison de nouvelles brèves, dont Rosny Ainé, Istrati, Yourcenar, London ont poli les premiers diamants. Les textes courts ont été redécouverts (après le succès de Maupassant) et les raconteurs d'histoires étranges ou atypiques fort appréciés : le succès international de l'humaniste chilien Luis Sepulveda (né en 1949) en témoigne, et la fiction fragmentée en fragments mémoriels de l'éditeur et auteur français Pascal Quignard (né en 1948) procède singulièrement de cette tendance.

À l'inverse, mais pas si loin dans l'apparente contradiction, des romans-fleuves ont surgi (dont *Danube,* essai romancé de l'italien Claudio Magris, 1986), faits d'allers-retours de mémoire, de récits alternés entre le temps qui passe et les paysages traversés, d'une sorte de touffeur d'écriture arborée, dont deux autrices la française Fred Vargas et la polonaise Olga Tokarczuk (née en 1962, récemment nobélisée) illustrent magnifiquement cette expression.

Cette énumération rapide d'œuvres qui ont marqué mon imagination suggère autre chose : au travers la vitesse des sensations des fragmentations de l'espace-temps, perce parmi les personnages de fiction, le goût revenu pour les paysages et l'environnement singulier des personnages. Ce retour du paysage, qui devient parfois le plus profond personnage de la fiction est une constante, de Victor Hugo à Gustav Meyrink (mais aussi à Sand, à Pourrat, à London, à Goudge, à Alexis etc.), symbolique d'une attention à la situation de l'intrigue, cette clef que l'enfant utilise pour comprendre le monde qui s'entrouvre.

Si l'on revient au goût affiné comme une éthique de la découverte, l'attention qualitative qu'un auteur apporte au paysage décrit, en fait un personnage à part entière, forçant à reconsidérer l'incarnation ou la familiarité dans sa globalité primitive, celle où les êtres vivants nous attirent ou nous repoussent quels que soient leurs caractères humain, végétal ou animal.

De ce fait, réfléchir à l'influence d'un personnage de fiction dans l'œuvre intime du lecteur, revient aussi à penser, pour certains dont je suis, la contiguïté chamanique avec les environnements vivants qui en ont forgé l'âme et la part qu'il ou elle accorde aux résonances des lieux sur la psyché et la mythique sociale.

Il était une fois… dans une forêt de récits et de contes, un écheveau de mémoires à l'œuvre. « Rapunzel, rapunzel, dénoue ta chevelure… », chuchote l'amoureux après la sorcière au balcon du conte de Grimm.

Lire pour retrouver les fictions futures

Marie Gallimardet

marie.gallimardet@wanadoo.fr

Obtient son Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique en 2012 à l'École supérieure d'arts et de design du Havre. En 2013, elle intègre la résidence artistique de la Villa Calderon de Louviers (Eure), résidence conclue par une exposition collective intitulée Tellement vrai.



Imaginons l'empereur Kublai Khan dans un des jardins de son palais. Il prend le frais à la tombée du jour accompagné d'un homme, un explorateur, Marco Polo. Ce dernier lui décrit les villes qu'il a pu voir lors de ses nombreux voyages. Les deux hommes conversent dans un endroit hors du temps, un ailleurs dont la réalité est encore à prouver.

Cette histoire n'est plus à imaginer, elle existe déjà, Italo Calvino nous la raconte dans son roman *Les Villes invisibles*. Mais ce livre est-il simplement une suite de descriptions de villes ?

Calvino y intègre déjà des commentaires, ceux de deux hommes, appartenant à deux mondes bien différents. C'est dans les dialogues entre Khan et Polo que le lecteur peut entrevoir un autre devenir à ce roman, un travail de réflexion entamé sûrement dans d'autres œuvres de l'auteur et qui pourrait être l'origine des recherches qui vont suivre.

Qui est Marco Polo dans ce roman ?

Il est décrit comme un explorateur, un marchand ou bien encore un voyageur mais il n'est pas que cela. C'est un conteur, il raconte des histoires. Il est donc à la fois rapporteur de faits et héros d'aventures diverses.

Dans le contexte de la recherche qui va nous occuper, nous pourrions choisir d'autres mots pour le décrire : celui qui raconte est un auteur, c'est lui qui élabore les histoires et qui décide de la façon dont elles se terminent ; mais celui qui voyage, est aussi un lecteur, il avance sans jamais s'arrêter et conserve des souvenirs de ce qu'il a pu voir.

Si Marco Polo est à la fois auteur et lecteur, est-il réellement en train de parler de villes inconnues ?

« *Parfois, il me suffit d'une échappée qui s'ouvre au beau milieu d'un paysage incongru, de l'apparition de lumières dans la brume, de la conversation de deux passants qui se rencontrent dans la foule, pour penser qu'en partant de là, je pourrais assembler pièce à pièce la ville parfaite, composée de fragments jusqu'ici mélangés au reste, d'instants séparés par des intervalles, de signes que l'un fait et dont on ne sait pas qui les reçoit. Si je te dis que la ville à laquelle tend mon voyage*

est discontinue dans l'espace et le temps, plus ou moins marquée ici ou là, tu ne dois pas en conclure qu'on doive cesser de la chercher. Peut-être tandis que nous parlons est-elle en train de naître éparse sur les confins de ton empire ; (…)[1] ». N'est-ce pas là une description du travail de création ? Assembler des éléments « *pièce à pièce* », issus de rencontres ou d'apparitions afin de donner naissance à un objet qui traverse le temps et dont l'origine est difficile à déterminer. Marco Polo cherche l'œuvre parfaite comme chaque auteur lorsqu'il crée une nouvelle histoire et comme chaque lecteur, lorsqu'il ouvre les premières pages d'un livre.

Les Villes invisibles nous parle donc de littérature. Ce roman évoque le langage, Kublai Khan étant capable de comprendre ce que ses envoyés racontent dans « *des langues incompréhensibles* (…) *qu'ils avaient entendu dans d'autres langues à eux-mêmes incompréhensibles.* ».

Calvino évoque l'idée qu'un voyage peut se faire en restant immobile, que l'imagination remet en cause la réalité mais surtout, il met en scène Khan et Polo en train de développer leur propre vision d'une ville modèle (ou d'un livre modèle ?). Pour l'un, cette ville est faite de tous les éléments qui répondent à la norme et pour l'autre de toutes les exceptions à cette même norme. L'empereur a souvent l'impression que les villes décrites par son envoyé se ressemblent, l'explication du marchand vénitien est très claire : « *Les villes aussi se croient l'œuvre de l'esprit ou du hasard, mais ni l'un ni l'autre ne suffisent pour faire tenir debout les murs. Tu ne jouis pas d'une ville à cause de ses sept ou soixante-dix-sept merveilles, mais de la réponse qu'elle apporte à l'une de tes questions.* »

Ce roman a-t-il répondu à une question que se posait Italo Calvino ? Une question qui concerne les livres et leurs origines. L'auteur italien a peut-être lui aussi envisagé que les fictions naissaient d'éléments divers déjà existants quelque part et glanés ici ou ailleurs par les écrivains d'hier et de demain. C'est cette même question que l'on va envisager ici en utilisant d'autres œuvres et d'autres auteurs. Calvino sera toujours là, en train de lire par-dessus notre épaule comme les deux protagonistes de son roman, qui observent l'empire depuis un lieu atemporel et incertain.

C'est un voyage à travers trois siècles que nous nous préparons à débuter. L'itinéraire ne sera pas linéaire, d'un point A à un point B, il sera fait de va-et-vient entre les temps. La chronologie n'aura aucune prise sur notre recherche. Les années vont s'assembler, deux par deux, grâce à une création commune : une fiction qui se dédouble, un livre écrit deux fois, par deux auteurs différents, à deux instants éloignés l'un de l'autre par des décennies. Une fois cette barrière du temps balayée, que reste-t-il ? Les livres, ceux qui les écrivent, les auteurs, et ceux qui les lisent, les lecteurs. C'est donc à travers eux, leur subjectivité et leur inconscient que nous commencerons par l'explication la plus logique, celle de l'influence des écrits du passé sur ceux du futur. Puis, nous ferons volte-face, nous cheminerons à contre-courant pour arriver à la question inévitable, le passé peut-il anticiper le futur ? Ou, comme vont le montrer les œuvres qui vont suivre, une fiction du passé peut-elle rêver une fiction à venir ?

« Est-ce que tu avances toujours avec la tête tournée en arrière?[2] »

Les années 1890 et 1956 forment la première étape de notre voyage. Elles se retrouvent réunies par deux œuvres emblématiques de leurs auteurs. La première, si l'on suit l'ordre chronologique, est le roman d'Oscar Wilde le plus connu, *Le Portrait de Dorian Gray*. La seconde est la nouvelle intitulée *Rapport Minoritaire* écrite par Philip K. Dick. Ce texte a été adapté en 2002 par le

[1]Italo Calvino, *Les Villes Invisibles*, Barcelone, Gallimard, 2017, pp. 197-198.
[2]Phrase issue du roman *Les* Villes *Invisibles* d'Italo Calvino.

réalisateur Steven Spielberg sous le titre *Minority Report*. Cette adaptation a son importance dans la lecture du texte original. Loin d'être fidèle, elle apporte un élément supplémentaire à l'œuvre de Philip K. Dick et à ses liens avec celle de Wilde. Commençons donc par observer l'année 1890...

Assis devant une feuille blanche, Oscar Wilde écrit des mots que ceux de Philip K. Dick traversent de temps en temps. Dans son esprit résonne la voix d'un autre, une voix qu'il n'entendra jamais plus. Phénomène de transmigration ? De métempsycose ? Peu importe. Aujourd'hui, il a décidé d'écouter cette voix, de s'en servir parfois, de la considérer toujours. Son roman, il l'a déjà en tête, il sait ce qu'il va dire, ce qu'il va écrire. Pourquoi cet autre l'influence-t-il ? Qu'est-il en train d'entrevoir ? On lui décrit des êtres monstrueux, surnaturels. Ils sont difformes, des légumes qui ne peuvent même pas parler. Ils pensent, ils entrevoient, c'est tout ce qu'ils sont capables de faire. Ces monstres, ces singes, voient ce qui n'est pas encore arrivé. Ils voient l'avenir, ce sont des prophètes. Des hommes comme Lord Henry s'en servent, ils sont leur création. Son héros, « *merveilleusement beau, avec ses lèvres vermeilles et finement arquées, ses yeux bleus si francs, sa chevelure aux boucles dorées* », il ne le laissera pas devenir un monstre lui aussi. Dorian Gray restera à jamais cet adolescent qui les fascine tous. L'avenir sera toujours présent, mais il sera en deux dimensions. Il se jouera à plat sur une toile comme une projection sur un écran, une vision annoncée et inévitable.

La voix recommence à se manifester. Elle lui dépeint une société sans vice, sans péché. Un monde où l'on arrête les gens avant qu'ils ne deviennent des criminels, où l' « *on a peur de soi-même.* » Lord Henry a déjà pressenti cela aussi, « *La coutume sauvage de la mutilation a son prolongement tragique dans ce renoncement personnel qui désenchante notre vie. Nous portons la peine de nos résistances. Tout désir que nous cherchons à étouffer, couve en notre esprit et nous empoisonne. Que le corps pèche une bonne fois et c'en est fait de son péché, car l'action a une vertu purificatrice. Il n'en reste rien, que le souvenir d'un plaisir ou la volupté d'un regret. »* Tout est question d'influence et de paradoxe ici. Un homme a accès à une vision de son avenir, mais cette vision n'est qu'une version possible des faits, ce n'est pas la réalité. « *Le chemin des paradoxes est le chemin du vrai. Pour éprouver la Réalité, il faut la voir sur la corde raide. On ne juge bien des Vérités que lorsqu'elles se font acrobates. »* Celui dont parle la voix est un meurtrier ou pas encore un meurtrier. Les monstres lui disent qu'il en sera un, mais du moment où il sait, rien ne peut plus se passer comme prévu, « *Parce qu'influencer quelqu'un, c'est lui donner son âme. Quiconque est influencé n'agite plus ses propres pensées, ne brûle plus de ses propres passions. Ses vertus ne lui appartiennent pas vraiment. Ses péchés – s'il exista jamais rien de tel – sont pareillement d'emprunt. Il devient l'écho d'une musique étrangère, il joue un rôle composé par un autre. »*

Wilde entend un nom que l'autre murmure, « *Kaplan* », est-ce lui qui tire les ficelles ? Il invite le héros à monter sur une estrade « *Pour que tout le monde voie la preuve vivante de ce que j'avance. Le meurtrier et sa victime. Debout, côte à côte, dévoilant toute la sinistre et terrible supercherie entretenue par la police. »*

La police ? Pourquoi cela lui fait-il peur ? Il pressent autre chose, mais il ne sait pas quoi. La voix prend toute la place dans son esprit. Il faut qu'il écrive. Dorian Gray monte sur une estrade, il doit poser pour son portrait. Première confrontation du meurtrier et de sa victime. Un face à face qui se répétera sans cesse dans son roman, jusqu'au dénouement tragique. Oui, il sait comment ça va se terminer, l'autre le sait aussi. « *Effacer le passé, on le pouvait toujours : c'est une affaire de regret, de désaveu, d'oubli. Mais on n'évitait pas l'avenir.* »

L'ultime rencontre entre un héros et son futur ne doit laisser qu'un seul survivant. « *Il saisit la lame et transperça le portrait. / Kaplan poussa un unique cri aigu – un cri de terreur. /* (…) u*n homme en habit de soirée gisait, un couteau dans le cœur. / Sa maigre poitrine n'était plus qu'un trou fumant*

dont des cendres s'échappaient au gré des tressaillements du corps. / Son visage était flétri, ridé, repoussant. »[3].

La voix ne dit plus rien, elle n'existe plus. Est-ce lui qui l'a créée ? Ou bien, venait-elle d'un ailleurs encore inconnu de tous ? Oscar Wilde a terminé son roman, il a l'impression qu'il manque maintenant quelque chose sur sa table de travail, mais quoi ?

Cet écho de l'avenir, Philip K. Dick n'en aura jamais conscience, en tout cas pas de cette façon. Le passé ne lui parlera pas, il ne lui viendra pas en aide. L'influence n'existe que dans un sens et ce n'est pas celui attendu. Il s'agit de considérer un élément qui semble nécessaire à l'existence d'un texte : son auteur.

C'est la rencontre entre deux écrivains qui a lieu dans ce rapprochement, deux hommes qui semblent créer simultanément la même œuvre dans deux temps différents, qui se déroulent avec 66 années d'écart. L'un connaît l'existence de l'autre, il peut donc avoir lu son œuvre. Mais l'influence mise en avant ici est tout autre, c'est celui qui ne peut pas connaître l'autre, parce qu'il est né bien avant lui, qui s'en inspire. C'est Wilde qui réécrit Dick, c'est *Le Portrait de Dorian Gray* qui recouvre *Rapport Minoritaire.* C'est donc la responsabilité de l'auteur que nous allons questionner, le rôle qu'il joue lorsqu'il écrit et sur ce qu'il écrit en abordant la notion de plagiat. Ces développements nous amèneront à nous interroger ensuite sur la place de l'auteur dans le travail d'écriture ainsi que son importance réelle (ou non) dans le processus de création littéraire.

Afin de comprendre quels liens unissent ces deux œuvres tellement différentes mais finalement semblables, il faut se tourner vers la réponse la plus évidente, l'un a plagié l'autre. Mais lequel d'entre eux ? Voilà où nous en sommes, en train d'enquêter pour savoir qui a enfreint la loi, qui a commis l'irréparable.

Il serait facile d'expliquer la connexion entre ces deux auteurs en avançant l'idée que Philip K. Dick, ayant forcément lu le célèbre roman d'Oscar Wilde l'a tout simplement plagié. Volontairement ou non, il offre, dans sa nouvelle, une version moderne du personnage de Dorian Gray et dépeint une société proche de celle évoquée dans le roman du XIXème siècle. On y retrouve la confrontation entre un personnage et ses démons, transformant un homme bon en un meurtrier de sang froid dans un monde où le péché n'a pas sa place.

Dans son essai *Voleurs de mots*, Michel Schneider offre une image parfaitement appropriée au rapprochement des œuvres de Philip K. Dick et d'Oscar Wilde : « *On approche ici de l'insistance moderne sur la notion de texte comme tissu, écran de réminiscences, un texte ne donnant jamais accès à la chose écrite pour la première fois. Il est, comme le souvenir-écran, souvenir d'un écran. Texte se souvenant d'un texte antérieur. » Rapport Minoritair*e serait donc le second degré du roman *Le Portrait de Dorian Gray,* le souvenir qui s'affiche sur un écran, comme le fait l'avenir dans l'adaptation cinématographique qu'a réalisée Steven Spielberg de l'œuvre de Philip K. Dick. L'explication est simple, rationnelle, elle ferait facilement basculer le procès, mais elle omet un élément très important, l'ordre temporel. La parole est à la défense !

Pour envisager différemment la relation entre ces deux œuvres, nous devons faire appel à un essai de Pierre Bayard intitulé *Le Plagiat par anticipation*. Dans ce livre, l'auteur explore la notion de

---

[3]Les citations de ce paragraphe sont issues de deux œuvres : Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Stock, 1974, 280 p. (passages non soulignés) et Philip K. Dick, *Rapport Minoritaire / Souvenirs à vendre*, Malesherbes, Folio Bilingue, 2017, 257 p. (passages soulignés).

plagiat sous toutes ses formes et notamment celle du plagiat par anticipation, terme inventé par les membres de l'Oulipo. Il envisage l'existence d'une influence à rebours du temps entre les auteurs qui mènerait à une écriture s'inspirant de ce qui n'existe pas encore.

Sur la toile du tableau de Dorian Gray, Wilde décrit la vie du héros de Dick en train de se jouer. Mais peut-on qualifier ce dont nous parlons de plagiat par anticipation ? Pierre Bayard définit un autre critère afin de différencier un plagiat par anticipation d'un plagiat classique, la dissonance qu'il explique par l'isolement d'un texte dans l'œuvre complète de son auteur. La dissonance permet ainsi de définir un texte majeur et un texte mineur, le texte mineur étant évidemment antérieur à l'autre pour pouvoir parler de plagiat par anticipation. Les textes qui nous intéressent ici trouvent pleinement leur place dans le travail de leurs auteurs. Ils poursuivent les interrogations présentes dans d'autres textes, ils ne sont pas dissonants. L'explication du plagiat par anticipation n'est donc pas suffisante pour comprendre ce qui réunit nos deux textes car « *tout se passe,* (…) *comme si les auteurs – ou les groupes d'auteurs – séparés par la barrière illusoire du temps, avaient trouvé le moyen de travailler ensemble.* ».

Ici, c'est de nouveau Pierre Bayard qui tente de définir un autre lien unissant les textes celui du plagiat réciproque. Une influence qui s'affranchit de la notion de temps et qui révèle une réelle communication simultanée entre les auteurs, un travail à deux, trois ou même quatre mains. Cette constatation repose, selon nous, sur un élément important, le langage.

Dans l'essai *Voleurs de mots*, Michel Schneider envisage qu'un auteur écrit (ou réécrit) les livres qu'il a lu. De manière inconsciente un artiste reproduit ce qu'il a déjà vu, entendu, ce qui est déjà en lui. Afin de comprendre cette vision de l'écriture, il faut trouver le dénominateur commun à toutes les œuvres écrites à ce jour, et qui rend possible ce phénomène, le langage. Nous puisons tous dans le langage la base de nos réflexions, de nos pensées ou de nos écrits. Il est donc logique qu'en utilisant les mêmes mots et les mêmes agencements de mots, les idées se confrontent et parfois se ressemblent. Le langage est le moyen de communication entre les auteurs et « *il est difficile de ne pas supposer que leurs échanges, même effectués à bas bruit, produisent de part et d'autres des effets sur leurs textes.*[4] ».

Le plagiat réciproque apporte donc une bonne explication aux liens entre Oscar Wilde et Philip K. Dick, c'est d'ailleurs ce que nous avons essayé de mettre en scène au début de cette partie, et ce que développe Clément Rosset dans son essai *Le Philosophe et les sortilèges* lorsqu'il convoque la pensée de Lacan : « (…) *le langage, selon Lacan, n'a de sens que s'il est vivifié par une parole venue d'ailleurs : les propos de ce monde-ci ne deviennent audibles que sous la garantie de propos venus d'outre-monde.* ».

Les auteurs ont donc besoin de la voix d'un autre, ils doivent convoquer une autre partie d'eux-mêmes pour que leurs propos puissent exister. Une œuvre se fait donc toujours à deux, l'un qui écrit et l'autre qui chuchote à son oreille. Si l'influence est réciproque, Wilde a d'abord écrit en écoutant Dick puis ils ont échangé leur place, après plus d'un demi-siècle. Un prêté pour un rendu... À charge de revanche...

Alors que peut-on conclure de tout cela ? Le plagiat, voilà tout ce qui se trouve entre ces deux œuvres littéraires ? L'enquête était aussi facile à résoudre que cela ? Tous coupables ! Ou plutôt personne. Les deux parties se serrent la main et se quittent bons amis. Mais se quittent-ils vraiment ? La porte du tribunal reste fermée, le procès n'est pas encore terminé. Oscar Wilde et

[4]Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Lonrai, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 56.

Philip K. Dick sont toujours là, l'issue du procès ne leur convient pas, il y a sûrement autre chose.

L'audience reprend donc là où elle s'est arrêtée. Deux hommes, deux auteurs face à une incertitude : qui, du passé ou du futur, a agi sur l'autre ? Pour apporter un élément de réponse, un homme se présente spontanément à la barre, c'est un auteur et lui aussi se laisse parfois influencer par le temps. Cet homme, c'est Jorge Luis Borges. L'auteur argentin s'est souvent mis en scène dans ses écrits en train de converser avec une autre version de lui-même, plus jeune ou plus ancienne. Son œuvre revendique ses influences, les textes dans lesquels il a puisé l'inspiration ou encore les auteurs avec qui il échange en faisant abstraction lui aussi du temps chronologique.

Dans un de ses textes intitulé *Kafka et ses précurseurs,* il rédige une liste non exhaustive des auteurs qui, selon lui, ont annoncé les romans de Franz Kafka. Il ne revendique absolument pas une influence du passé sur le futur, pour lui Kafka ne s'est pas servi des auteurs antérieurs à lui pour construire son écriture bien au contraire. Il est le révélateur, celui qui fait émerger ces écrivains, qui les lie les uns aux autres pour en faire ses précurseurs.

Par le simple fait d'exister, les auteurs sont donc capables de réécrire le passé littéraire, de redistribuer les cartes et de réorganiser un ordre établi depuis des siècles. La chronologie n'a définitivement plus d'influence sur les auteurs qui sont assaillis de toute part par des voix venues de tous les temps.

« *Si l'écriture se fait bien en compagnie de certains fantômes, il conviendrait donc d'ajouter, aux* revenants *que sont les écrivains passés qui nous influencent, une autre catégorie de fantômes, que je propose d'appeler des* survenants*, lesquels sont convoqués par l'écriture et viennent fournir à l'écrivain – par ce surgissement que tout à la fois il espère et produit – les images inconscientes bienfaisantes de modèles à imiter.*[5] »

Mais si tout est déjà sous-jacent, si l'écriture des uns est dissimulée dans celle des autres, les auteurs ont-ils réellement un rôle à jouer ? Ne sont-ils pas plutôt simples porteurs d'une parole qui les dépasse et dont ils sont le vecteur ? Si l'on suit cette idée jusqu'au bout, on pourrait donc conclure que si Kafka n'avait pas écrit ses chefs-d'œuvre, quelqu'un d'autre l'aurait fait à sa place. Un autre individu qui aurait capté d'une certaine façon cette parole qu'il ne restait plus qu'à révéler. Pierre Bayard évoque cette idée dans son livre *Le Plagiat par anticipation*, il parle d'idées « *possédantes* » et non « *possédées* » en affirmant que « (…) *nos idées ne nous appartiennent pas. Elles ont parfois été pensées par d'autres, elles sont parfois, en même temps que chez nous, en cours de penser chez nos contemporains, nous pouvons également nous les faire subtiliser.* ».

Le questionnement ne se situe donc pas entre deux auteurs mais entre deux textes. Paul Valéry a démontré ce principe de la mise à l'écart de l'auteur dans la notion qu'il a appelé *poétique.* Cette notion laisse une grande place au hasard, permettant ainsi d'envisager que les textes acquièrent un fonctionnement organique et formel. Dans le rapprochement qui nous occupe, l'explication pourrait se trouver dans la *poétique.* En effet, la connexion qui unit ces deux textes pourrait être le fruit du hasard, une coïncidence, entre deux écrits qui puisent dans le même langage, dans les mêmes idées. Wilde ou Dick, finalement peu importe, il ne reste que les récits qui se croisent et s'interpénètrent.

Dans le tribunal, c'est le silence qui règne maintenant. Nous avions un procès qui était en train de se dérouler devant nos yeux, un procès qui opposait deux individus mais voilà que le verdict se passe d'eux. En réalité, cela ne les concernait pas, ils n'étaient que des intermédiaires. Pas de plagiat ni

[5] Ibid., p. 55.

d'influence réciproque, les accusés et les chefs d'accusation étaient erronés. Mais alors, qui devrait se présenter à la barre ? Qui doit être désigné coupable dans cette affaire bien plus complexe qu'il n'y paraît ? Si l'auteur n'est pas à l'origine de ces connexions atemporelles entre les textes, il ne reste qu'une seule personne à accuser, une personne qui pourrait en être une autre ou même toutes les autres, le lecteur.

« Ton voyage se déroule t-il seulement dans le passé ?[6] »

La seconde étape de notre recherche consiste donc en un retournement. Nous observions l'auteur pour chercher sa faille alors qu'il fallait regarder ailleurs, en chacun de nous. Car nous sommes tous des lecteurs, et, en tournant des pages recouvertes de mots, nous effectuons à notre façon un voyage vers un ailleurs difficile à situer dans le temps. Parmi nos multiples errances à travers les livres, l'année 1940 nous a réservé une surprise, elle nous donne à lire ces mots :

« *Hier soir, j'ai fait ce rêve :*
J'étais dans un asile d'aliénés. Après une longue consultation (le procès ?) avec un médecin, ma famille m'avait conduit là. Le directeur était Morel. Par moments, je savais que j'étais dans l'île ; par moments, je croyais être dans l'asile ; par moments, j'étais le directeur de l'asile.
Je ne crois pas nécessaire de prendre un songe pour la réalité, ni la réalité pour de la folie. »

Ce rêve, c'est le naufragé anonyme du roman *L'Invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares qui le raconte. Mais ce rêve est-il un songe, la réalité ou bien la folie ?
Si l'on reste en 1940, il n'est qu'un songe, si l'on connaît le futur, il devient réalité et si un lecteur s'en empare, il n'a plus qu'à être folie. Si nous pouvons affirmer de telles choses, c'est parce que nous avons vécu le futur de cette histoire. Pas seulement celui de ce naufragé, mais celui d'un autre homme de fiction, échoué lui aussi sur une île.

L'Invention de Morel a donné naissance à un autre roman, ou plutôt, c'est le rêve du naufragé qui est à l'origine de cette apparition. Près de 63 ans après ces mots, d'autres lui font écho. Dans son roman *Shutter Island* écrit en 2003, Dennis Lehane raconte l'histoire d'un marshall, Teddy Daniels qui se rend sur une île qui abrite une prison pour patients dangereux afin d'enquêter sur la disparition d'une criminelle. Très vite, la frontière entre réalité et rêve va être compromise et l'issue de l'histoire nous fait comprendre que Daniels est en fait un patient de l'île qui vit en boucle le même délire qu'il croit (tout comme nous, lecteur) être la réalité.

À l'image du lien entre Oscar Wilde et Philip K. Dick, les deux œuvres, ci-dessus, ainsi que l'adaptation cinématographique très fidèle du roman de Lehane par Martin Scorcese en 2010, nous remettent face à un paradoxe. En effet, Dennis Lehane cite en exergue de son roman, les livres qui l'ont aidé à rédiger *Shutter Island* et, il ne parle pas de *L'Invention de Morel*. 2003 n'a donc pas pu utiliser 1940 comme source d'inspiration. Ni hommage ni emprunt, simplement une connexion qui se fait une fois de plus à rebours du temps. Mais, cette connexion ne se fait pas entre deux individus, deux auteurs qui citent les mêmes mots, ce sont les deux histoires qui se chevauchent littéralement.

Tout commence donc par un voyage ou le rêve d'un voyage peut-être. Un homme se retrouve face à lui-même, sa propre image, ses propres limites. Le premier glissement est là. Nul ne sait si l'homme est arrivé à destination. Son corps s'est peut-être échoué sur la plage offrant aux mouettes son cerveau béant. On déambule dans un rêve ou dans l'hallucination d'un esprit dévoré par des

[6]Phrase issue du roman *Les Villes Invisibles* d'Italo Calvino.

animaux. On ne peut être sur de rien et pourtant l'île est bien là. Sauvage et dangereuse, elle est le théâtre d'un mystère que personne ne veut résoudre. Ses habitants sont à son image, fantomatiques, inquiétants et fugaces. Au début, l'homme se cache et puis peu à peu il tente de les dompter parvenant même à les côtoyer. Mais ils restent de marbre face à toutes ses tentatives, il est un spectre parmi les fantômes. Il souffre, un peu plus chaque jour. Son mal est difficile à définir, il ignore qui de son corps ou de son esprit cédera le premier. Il s'enfonce inlassablement dans la projection d'une réalité indéfinie qu'il est le seul à vivre. Il glisse, inlassablement. La nature le tuera, il ne voit plus que cela. Les vents, l'eau ou la végétation, cette île sauvage aura raison de lui. Et puis, il y a la lueur d'espoir, ce morceau de tissu coloré au milieu de la nuit. Ce souvenir de celle qu'il aime lui donne envie de se battre. Il ira contre le vent et contre eux, tous ceux qui veulent le voir tomber, il les poussera hors de son chemin. Il sait comment faire, il a trouvé la clé du mystère. Il ne lui reste plus qu'à trouver un plan.

La vérité se trouve à un seul et même endroit, un lieu circulaire et clos, dans lequel personne ne peut pénétrer à part lui. Un lieu où tout est déjà écrit, un lieu où tout se répète, son propre esprit. Son esprit... Il ne s'était même pas rendu compte qu'il vivait une illusion. Les habitants de l'île, les rôles qu'ils endossaient, tout cela était une invention, une projection issue de sa folie. Mais alors... La femme qu'il aime ? Est-elle aussi une illusion ?

Non, c'est impossible, il l'a vu trop de fois, il la voit encore. Elle est bien réelle, c'est elle qui doit le sauver de sa solitude, le sauver de lui-même. Il la cherche, l'aperçoit mais elle disparaît à nouveau. Et il finit par accepter. Accepter l'illusion, accepter sa situation. Rien ni personne ne le sauvera. Il doit faire un choix pour sortir de cette réalité. Ce choix, il parvient à le définir : être un monstre ou juste un homme. Il sera un homme car il refuse de voir la vérité en face, il n'accepte pas ce qu'il est. Il sera un homme même si c'est accepter l'illusion et y participer. Il sera un homme même si cela le conduit à la fin. Il sera donc un homme mort parmi les morts.

Ce voyage entre ces deux textes, les auteurs ne le réaliseront jamais. Il n'est accessible qu'à une seule personne, le lecteur, celui qui, l'un après l'autre ou bien simultanément, a tenu les livres entre ses mains.

Dans son essai *Lector in fabula*, Umberto Eco développe l'idée d'un Lecteur Modèle, un individu pour lequel un livre serait écrit, capable de comprendre tout ce que l'auteur avait prévu même si, comme il le dit lui-même : « *on n'espère pas (ou ne veut pas) que ce quelqu'un existe concrètement ou empiriquement.* ».

L'auteur doit alors accepter de laisser ses mots être lus et actualisés par un autre. Le lecteur est donc comme un voyageur qui détient une carte qui lui présente son itinéraire, à lui de prendre les chemins de traverse s'il le souhaite. Mais quels autres outils sont fournis à ce lecteur-voyageur, pour survivre dans son errance ? Nous questionnerons d'abord la subjectivité du lecteur et comment elle le transforme en explorateur de la littérature puis, nous évoquerons le principe d'une littérature atemporelle dans laquelle le lecteur met à mal la chronologie préétablie menant à l'idée que chaque lecture d'un texte définie un temps unique dans l'existence de celui-ci.

« *générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre – comme dans toute stratégie.* », voilà comment Umberto Eco envisage le lien qui peut unir auteur et lecteur. Mais cette relation ne tient-elle que dans un rapport de force ? Un décideur et un suiveur ? N'est-ce pas minimiser le rôle du lecteur que de le réduire à un simple individu tout juste bon à suivre le chemin tracé pour lui ?

Le lecteur est l'ultime maillon de la chaîne que représente la création littéraire. Il est le seul à pouvoir faire vivre (ou survivre) un texte abouti. Les textes de fictions sont l'environnement dans lequel évolue celui qui lit mais ils sont également tributaires de ce voyageur étranger et curieux. Lorsqu'une personne s'empare d'un livre, elle l'ajoute à sa propre liste des autres œuvres déjà possédées. Pour donner une image familière à cet acte, le lecteur range ce nouveau livre dans sa bibliothèque ou bien au milieu d'une pile d'autres livres. Il lui trouve une place arbitraire mais sûrement pas aléatoire dans son univers littéraire.

Au-delà, de cette représentation physique de l'appropriation d'une œuvre, il ne faut pas oublier l'aspect profondément créateur de la lecture. Toujours dans son essai *Le Plagiat par anticipation*, Pierre Bayard développe une notion importante dans la définition de la place du lecteur, celle d'illusion créatrice. Il affirme que « *toute lecture produit de la similitude* » et qu'un livre n'est pas un élément fixe qui se ferme aux inconscients de chacun au contraire, une fiction s'associe forcément à d'autres à partir du moment où elle passe par le prisme d'une lecture extérieure à celle de l'auteur. La notion qu'il faut questionner est celle de la subjectivité. Car dans le cas de l'illusion créatrice c'est la seule intime conviction du lecteur qui crée la connexion rétrospective entre les œuvres. Et cette conviction, celui qui lit ne peut se la forger que grâce à tout ce qu'il a lu avant et peut-être même, grâce à ce qu'il projette de lire après.

L'historien de l'art et initiateur de l'iconologie Aby Warburg, donne un parfait exemple de la subjectivité du lecteur dans son « principe du bon voisin ». Warburg a toujours été fasciné par les bibliothèques. Lorsqu'il arrive en France pour effectuer ses études d'histoire de l'art, il est vite marqué par l'organisation différentes qu'il peut trouver dans les rayonnages. Il aime la simple idée qu'il suffît de pousser une porte pour entrer dans un univers littéraire et théorique différent. La notion de « bon voisin » s'applique à la construction d'une bibliothèque qu'il a mise en place au tout début du XXème siècle, elle se résume en une phrase : « *Quand vous allez prendre un livre dans les rayons, celui dont vous avez réellement besoin n'est pas celui-là, mais son voisin.* », d'où l'importance du classement subjectif que le lecteur effectue dans sa bibliothèque ou bien dans les souvenirs qu'il conserve de ses lectures passées.

C'est en cela que le lecteur est un voyageur, pour atteindre son but, il passe par plusieurs étapes, plusieurs textes qui le mènent parfois vers ce qu'il n'avait pas du tout imaginé. Les livres deviennent des portes qui s'ouvrent sur d'autres, permettant au lecteur d'emprunter différents itinéraires tout en laissant accessibles une multitude d'interprétations.

Le lien qui unit les textes d'Adolfo Bioy Casares et de Dennis Lehane est une illustration parfaite de cette vision du voyage littéraire. Ils reposent tous les deux sur un questionnement de la réalité du personnage principal et ils se connectent via un rêve qui va traverser les deux fictions. D'ailleurs un rêve n'est-il pas une sorte de voyage ?

Il n'est donc même plus question du rôle que pourraient jouer les auteurs dans les rapprochements effectués ici car comme l'explique Maurice Blanchot dans son essai *L'Espace littéraire*, « *Il* (l'auteur) *sent en lui, vivante et exigeante, la part du lecteur encore à naître et, bien souvent, par une usurpation à laquelle il n'échappe guère, c'est le lecteur, prématurément et faussement engendré, qui se met à écrire en lui* (…) ».

Le lecteur devient donc subitement le seul responsable de ces connexions à rebours du temps puisqu'il prend le pouvoir avant même que l'auteur se soit séparé de son texte.

C'est à cette conclusion qu'arrive Blanchot lorsqu'il pose la question : « *Qu'est-ce qu'un livre qu'on*

ne lit pas ? », ce à quoi il répond : *« Quelque chose qui n'est pas encore écrit. Lire serait donc, non pas écrire à nouveau le livre, mais faire que le livre s'écrive ou soit écrit, – cette fois sans l'intermédiaire de l'écrivain, sans personne qui l'écrive.* ».

Les textes deviennent ainsi parfaitement autonomes à partir de l'instant où une voix (silencieuse le plus souvent) leur donne la vie.

Si le lecteur l'emporte sur l'auteur, l'anticipation peut donc être une clé qui pourrait nous permettre de comprendre comment une fiction du passé peut rêver une fiction du futur.

Lorsque l'on parle d'anticipation, il faut forcément convoquer l'idée de temps. C'est d'ailleurs de cela que nous parlons depuis le début, du temps, ou plutôt, des temps qui se suivent, se précèdent ou se chevauchent.

En 1937, Paul Valéry mène plusieurs conférences au Collège de France afin d'enseigner la poétique. Il propose une redéfinition complète de l'Histoire de la Littérature qui « *devrait donc être comprise, non tant comme une histoire des auteurs et des accidents de leur carrière ou de celle de leurs ouvrages, que comme une Histoire de l'esprit en tant qu'il produit ou consomme de la « littérature », et cette histoire pourrait même se faire sans que le nom d'un écrivain y fut prononcé.* ».

Si l'on abandonne complètement l'idée que l'auteur est responsable des questions qui nous occupent, c'est tout un pan de l'histoire littéraire que l'on met de côté. Il ne faut pas lire les livres avec en tête leur contexte de création ni même considérer la biographie de ceux qui les ont écrit, mais les lire au regard les uns des autres en faisant abstraction de la chronologie qui les unit initialement. Il ne reste plus qu'à abandonner le principe de rangement de certaines bibliothèques qui se basent sur les siècles de création des œuvres au profit d'un classement beaucoup plus subjectif à l'image de celui qu'à initié Warburg à Hambourg en 1933.

Mais cette atemporalité ou bien cette chronologie redistribuée, pose également une autre question, celle de l'aspect profondément changeant, mouvant de la littérature. Car si chaque lecture nous apporte un nouvel éclairage sur les œuvres de notre passé (de lecteur), alors notre propre vision globale de notre univers littéraire peut à tout moment changer de visage, et c'est en cela que le lecteur est et sera toujours un voyageur hors du temps ou bien qui évolue dans un monde où le temps n'a aucune prise sur les choses. Et c'est là que nous trouvons une réponse possible à notre interrogation de départ : une fiction du passé peut rêver une fiction du futur car « *Dans l'absence de temps, ce qui est nouveau ne renouvelle rien ; ce qui est présent est inactuel ; ce qui est présent ne présente rien, se représente, appartient d'ores et déjà et de tout temps au retour.*[7] *».* Et si l'on veut pousser davantage la réflexion et l'anticipation de notre futur littéraire on peut même imaginer que la relecture d'un texte à une époque donnée de notre vie, entre tel et tel livre, nous apparaisse totalement différente du souvenir que l'on en avait gardé.

Si aujourd'hui, nous plaçons dans notre bibliothèque mentale, *Shutter Island* et *L'Invention de Morel* côte à côte, hier, le roman d'Adolfo Bioy Casares pouvait très bien trôner fièrement entre *Le Magicien d'Oz* de Frank Lyman Baum et *La Machine à explorer le temps* d'H. G. Wells.

Les œuvres littéraires seraient-elles « à tiroirs », à l'image de l'œuvre de Salvador Dali, *La Vénus de Milo aux tiroirs* ?

[7]Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Saint-Amand, Folio Essais, 1996, p. 27.

Elles donneraient donc à voir, à lire, une facette chaque fois différente d'elles-mêmes, une interprétation qui serait guidée par ce qui les a précédées. Il existe donc un temps pour chaque lecture, un moment vers lequel tend chacun des voyages d'un lecteur pour accéder à cet instant unique et parfois inaccessible si toutes les conditions ne sont pas réunies.

« *La lecture n'est pas une conversation, elle ne discute pas, elle n'interroge pas.* (…) *Mais le livre qui a son origine dans l'art, n'a pas sa garantie dans le monde, et lorsqu'il est lu, il n'a encore jamais été lu, ne parvenant à sa présence d'œuvre dans l'espace ouvert par cette lecture unique, chaque fois la première et chaque fois la seule.* », l'idée d'une lecture unique revient plusieurs fois dans *L'Espace littéraire*. Maurice Blanchot rapproche ce constat du « *sentiment que les œuvres échappent au temps »,* et c'est sûrement ce sentiment qui pousse le lecteur-voyageur a toujours être sur la route, à continuer ses déambulations parmi les textes espérant à chaque fois retomber sur un territoire familier dans lequel il resterait encore des endroits à découvrir.

Sommes-nous toujours dans la salle d'audience ? Si oui, elle doit être bien vide à l'heure qu'il est. Toute l'assemblée l'a désertée c'est évident. Ils ont vu la tournure du procès et ils ont tous eu peur d'être accusés, oui, eux qui n'étaient venus là que par curiosité. Même les auteurs sont partis sur la pointe des pieds car, eux aussi ont été et sont toujours, des lecteurs. Plus personne n'est là pour reporter la séance, le tribunal disparaît, il s'est évaporé en même temps que les certitudes des uns et des autres. La parole est à qui veut bien la prendre...

On dirait que quelqu'un était finalement resté dans les parages. Un homme se présente donc à la barre, lui seul à le pouvoir de faire revenir tous les autres. Car il sait parler aux lecteurs, il l'a déjà fait, en 1979 dans son roman, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Cet homme, c'est lui qui a ouvert ces réflexions, qui les a introduites, c'est Italo Calvino. Il a envie de raconter une histoire, une histoire qu'un autre a déjà raconté, une autre version de cette histoire.

Nous sommes en 1967 et Calvino est en train de rédiger sa nouvelle, *Le Comte de Monte-Cristo*. Il met en scène Edmond Dantès, emprisonné au château d'If, en train de réfléchir aux différents moyens de s'évader. Si Dantès est plutôt cérébral, un autre prisonnier l'abbé Faria qui poursuit le même but, s'obstine à creuser tous les murs de la forteresse pour trouver une issue. Mais ce que le héros décèle peu à peu, c'est que sa prison est un labyrinthe d'où on ne peut pas sortir, ou plutôt il commence à l'imaginer comme telle la rendant ainsi potentiellement réelle.

Difficile de voyager lorsque l'on est enfermé dans une prison, pourtant Edmond Dantès y parvient : « *Mais si la forteresse grandit au rythme même du temps, pour fuir il faut aller encore plus vite, et remonter le temps. Le moment où je me retrouverais dehors serait celui-là même où je suis entré ici : je débouche pour finir sur la mer ; et qu'est-ce que je vois ? Une barque pleine de gendarmes, prête à toucher If ; au milieu, il y a Edmond Dantès couvert de chaînes.* »

Peut-on faire meilleure analogie de la réflexion qui nous a occupée jusqu'ici ?

Voyager immobile, dans un lieu clos, voilà ce que fait un lecteur lorsqu'il ouvre un livre. Les personnages de Calvino nous représentent, ils ignorent si ce qu'ils voient est la réalité ou bien une projection de leur esprit.

Les œuvres d'Oscar Wilde, de Philip K. Dick, d'Adolfo Bioy Casares et de Dennis Lehanne présentes ici, peuvent toutes se relier entre elles de cette manière également. Elles posent la question de l'autonomie d'une œuvre, autonomie gagnée grâce aux lecteurs, à sa subjectivité et à sa

capacité à s'affranchir du temps chronologique.

Nous n'affirmons pas qu'un lien réel existe entre elles, c'est la succession de nos lectures qui nous met face à ce constat. « *remonter le temps* », voilà ce que signifie parfois lire.

Nous sommes au terme de notre voyage, celui qui a commencé quelques pages plus haut. Mais le but n'est pas atteint car l'intérêt n'est pas de savoir ce qu'il y a au bout de ce voyage mais plutôt toutes les étapes auxquelles nous devrons accéder pour y parvenir. Ces étapes, nous les avons peut-être déjà franchies sans nous en rendre compte mais rien n'est perdu, un livre nous y ramènera forcément. Le passé doublera alors l'avenir qui fera ce qu'il peut pour le rattraper. C'est alors que nous retrouverons le chemin qu'il nous reste encore à parcourir.

Bibliographie

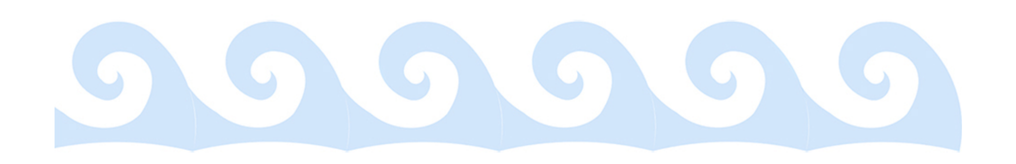
Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation*, Lonrai, Les Éditions de Minuit, 2009, 154 p.
Adolfo Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, Saint-Amand, 10/18, 2012, 116 p.
Maurice Blanchot, L'Espace littéraire, Saint-Amand, Folio Essais, 1996, 374 p.
Italo Calvino, *Les Villes Invisibles*, Barcelone, Gallimard, 2017, 198 p.
Italo Calvino, *Cosmicomics*, « Le comte de Monte-Cristo », Malesherbes, Gallimard, 2013, 523 p.
Philip Kindred Dick, *Rapport Minoritaire / Souvenirs à vendre*, Malesherbes, Folio Bilingue, 2017, 257 p.
Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 2016, 298 p.
Dennis Lehane, *Shutter Island*, Manchecourt, Rivages/noir, 2006, 393 p.
Michel Schneider, *Voleurs de mots*, Mesnil-Sur-L'Estrée, Gallimard, 2011, 390 p.
Clément Rosset, *Le Philosophe et les sortilèges*, Lonrai, Les Éditions de Minuit, 2014, 116 p.
Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Stock, 1974, 280 p.

Éthique et politique de l'immersion sur les scènes contemporaines : théories en tension

Aurélien Maignant

aurelien.maignant@unil.ch

Doctorant du Fonds National Suisse de la recherche scientifique, affilié aux universités de Lausanne et de Paris 3 Sorbonne Nouvelle. Il travaille sur les approches éthiques et politiques de la réception, au prisme des théories du récit, de la scène et de la fiction.



Stratégies attentionnelles

L'une des idées les plus polémiques parmi les théâtrologues serait que les arts vivants traverseraient depuis environ une trentaine d'années un tournant « postdramatique ».
Rares sont celles et ceux qui défendent à ce sujet une position radicale et les multiples caractéristiques de ce « tournant » sont sans cesse rejouées chez les commentateur.trices. On peut toutefois s'accorder sur une chose : nombre de créateur.trices souvent caractérisé.es de « postdramatiques » revendiquent l'idée d'un refus (ou d'une renégociation) de la « représentation ».

Repartons d'une idée largement partagée (mais non consensuelle) : tout spectacle se constitue d'une performance, d'un événement concret, d'acteur.trices ou de performeur.ses présent.es qui effectuent des actions bien réelles. Cet événement peut ensuite engager les spectateur.trices à se figurer mentalement un univers non-présent (disons, généralement, des personnages et des actions, souvent un « drame » ou une « histoire ») qui peut ou non chercher à instituer un pacte fictionnel. Au bénéfice de ce qu'on appelle le « tournant performatif » des arts scéniques, nombreux.ses sont les approches qui considèrent que les théâtres postdramatiques partagent une stratégie commune : attirer l'attention du public sur la physicalité de l'événement, sur la réalité des corps et des actions.

Si certain.es chercheur.euses cherchent à répertorier et à historiciser ces stratégies (entrer en contact physique avec le public par exemple), on ne peut prendre leur succès pour acquis. Dans les termes d'Erika Fischer-Lichte (2008), le « corps physique » (réel) et le « corps sémiotique » (qui encode une représentation) existent toujours simultanément sur la scène, et chacun.e des spectateur.trices pourra les appréhender différentiellement : c'est ce qu'elle appelle la « multistabilité perceptuelle ». Ce phénomène explique simplement pourquoi l'on peut constater des cas extrêmes à la sortie d'un spectacle (qu'il se présente comme « pièce » ou « performance ») : certain.es spectateu.trices racontent avoir été complètement immergé.es dans un monde autre ou une « histoire qu'on leur a racontée », d'autres n'ont prêté attention qu'à la physicalité des corps et à la réalité de l'événement.

Il est intéressant de constater ici une véritable convergence entre ces approches de la scène et certaines théories du récit ou de la fiction (qui se préoccupent rarement des arts vivants), notamment en ce qui concerne la question de l'immersion. Dans le sens que lui donne Schaeffer (1999), « l'immersion fictionnelle » désignait un état cognitif, une attitude « préattentionnelle » induite par les fictions. Elle se caractérise par la désactivation de plusieurs « opérations de contrôle rationnel » (1999 : 23). Une telle définition engage à toujours envisager l'attitude mentale face à une œuvre de fiction comme une oscillation ; Schaeffer évoque à plusieurs reprises une hésitation entre « immersion » et « émersion ». S'il s'attarde peu sur ce second concept, on peut envisager que l'émersion désigne un mode d'attention contraire à celui de l'immersion, où les opérations de contrôle réelles sont activées. Là encore, tout est affaire de stratégie. La narratologie rhétorique (Phelan et al., 2012) a largement montré, avec des termes différents, comment certaines œuvres cherchaient à programmer une attention « mimétique » au personnage (immersive) ou au contraire une attention « thématique » (émersive).

Précision importante : on sait qu'il faut délier aujourd'hui l'immersion et la fiction.
Schaeffer (2015) est récemment revenu sur le postulat que l'immersion serait spécifiquement fictionnelle (réserve en réalité déjà esquissée en 1999)[1]. Selon cette hypothèse plus récente, l'immersion ne serait pas liée au pacte de fictionnalité que cherchent à instaurer les œuvres, mais davantage à la capacité des récits à susciter une opération d'imagination d'un monde absent au moment de la réception. Il semble pertinent d'associer l'immersion (comme état cognitif) à la narrativité davantage qu'à la fictionnalité[2]. Le cas des « journalismes narratifs » en atteste : on peut très bien susciter une opération d'imagination mentale en racontant des événements présentés à l'intérieur d'un pacte factualisant. Cette désactivation guidée des opérations de contrôle est une caractéristique essentielle de ce que Jérôme Pelletier (2008) et les narratologues cognitivistes appellent une « simulation mentale ». Selon eux, l'artefact (livre, spectacle, film, etc.) serait toujours susceptible d'être un « simulant » soit de contenir un ensemble d'éléments à même d'enclencher une simulation mentale, l'imagination mimétique d'un monde-autre auquel nous attribuons une forme d'existence.

Derrière cette « forme d'existence », il faut comprendre que des simulants nous invitent à adopter des attitudes mentales « déconnectées » (croyances, émotions, désirs, etc.) répliquant des attitudes mentales réelles[3]. Si l'on veut conserver l'idée des régimes attentionnels, on pourrait considérer que prêter attention à l'artefact est une attitude émersive alors que prêter attention à la simulation mentale est une attitude immersive.

Penser l'immersion au cœur d'une oscillation attentionnelle frayée par différentes stratégies et dispositions individuelles permet de créer un échange entre les théories du récit de la fiction et certains modèles des études théâtrales. Une position modérée (mais toujours polémique) serait d'affirmer que le « tournant postdramatique » désigne la multiplication sur les scènes

[1] Voir la discussion qu'en donne Raphaël Baroni (2017), également évoquée dans un récent entretien avec Romain Bionda (2019).
[2] Il faut ici faire signe notamment vers les approches cognitivistes du récit, de première comme de seconde génération, qui problématisent la participation cognitive du récepteur du récit en termes de *storyworld* (Herman, 2013) ou de « simulation mentale » (Caraciollo, 2014).
[3] Plusieurs théoriciens de la fiction proposent de distinguer certains types de simulations mentales selon le référentiel cognitif qu'elles adoptent. Par exemple, Currie (1990) et Walton (1990) débattent des distinctions entre différentes activités simulationnelles, les simulations où l'on fait semblant d'être dans la position de quelqu'un qui reçoit le récit comme s'il était factuel, celles où l'on simule les états mentaux des personnages, celles où l'on imagine le contenu fictionnel de l'histoire (on dira, le monde simulé) sans nécessairement s'y simuler soi-même comme point percevant, etc.

contemporaines de stratégies émersives, visant à guider l'attention sur la performativité de l'événement (et notamment la physicalité des corps). À rebours, cela signifie aussi le déclin des stratégies immersives, visant à faire oublier la présence réelle et à susciter chez les spectateur.trices des simulations mentales d'univers absents :

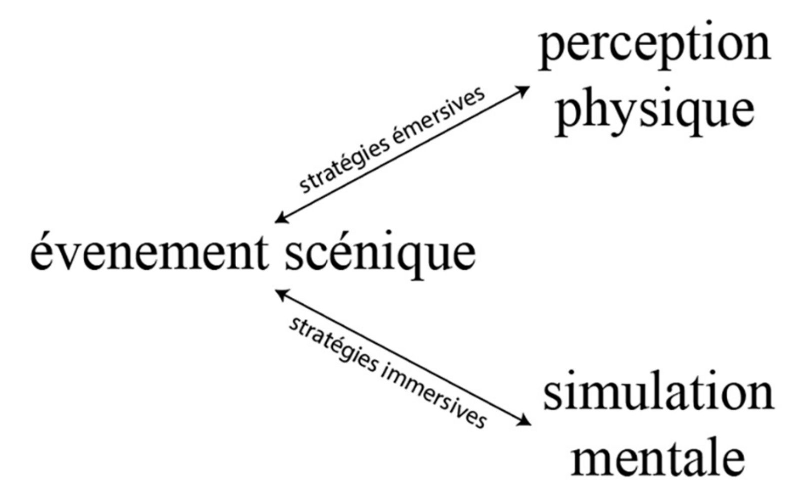


Figure 1 : Multistabilité perceptuelle et stratégies attentionnelles

La validité historique de cette analyse des tendances formelles m'intéresse moins ici qu'une tension théorique sur les enjeux éthiques et politiques de ces deux stratégies.
Curieusement, les « pouvoirs »[4] que nombre de théâtrologues attribuent à la performance, la présence réelle et le refus d'une simulation mentale immersive sont très proches de ceux que le récent *moral turn* américain attribue à la fiction, la simulation mentale et l'immersion. J'essaierai de montrer dans les lignes qui suivent comment les deux discours considèrent que la présence comme la simulation mentale agissent de manière « expérientielle » sur leurs spectateur.trices :

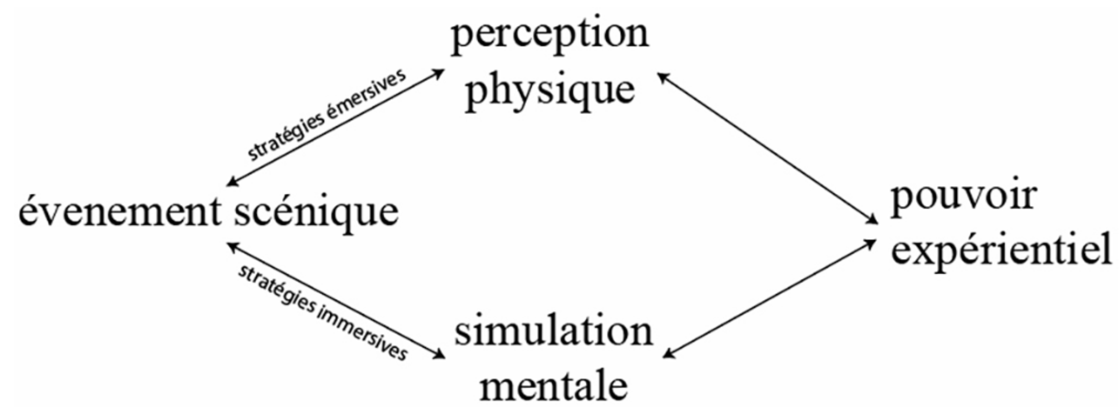


Figure 2 : Deux stratégies attentionnelles, un pouvoir

[4] Evidemment, le terme entend embrasser nombre d'enjeux. On se contente ici, faute de temps pour développer les subtilités du concept, d'admettre, avec Heinich, que les œuvres *font* quelque chose : *« Facteurs de transformations, les œuvres possèdent en effet des propriétés intrinsèques – plastiques, musicales, littéraires – qui agissent : sur les émotions de ceux qui les reçoivent, en les « touchant », en les « bouleversant », en les « impressionnant » ; sur leurs catégories cognitives, en entérinant les découpages mentaux et, parfois, en les brouillant ; sur leurs systèmes de valeurs, en les mettant à l'épreuve des objets de jugement ; sur l'espace des possibles perceptifs, en programmant ou, du moins, en traçant la voie des expériences sensorielles, des cadres perceptifs et des catégories évaluatives qui permettront de les assimiler. »* (2004 : 22).

Pouvoir des stratégies émersives

Comment pense-t-on l’effet éthique et politique des spectacles qui cherchent à favoriser l’attention à la présence réelle et à l’événement ?
D’abord, convenons que les stratégies attentionnelles « performatives » sont généralement des stratégies émersives (ou anti-simulationnelles). Hans-Thies Lehmann, inventeur de la notion de « postdramatique », unifie les artistes majeur.es du tournant autour de leur « refus d’un cosmos fictif » (2002 : 41). Il n’est plus question de guider la simulation mentale du public, de représenter des personnages, de provoquer l’immersion dans un monde non-présent. Pour Delhalle, le théâtre postdramatique fait l’apologie de la « dé-médiation » (2017 : 79), et elle reprend ici une idée de Rancière (2008) selon laquelle la représentation permettrait de « médier » le rapport des spectateurs à la réalité. Erika Fischer-Lichte insiste bien sur le fait que la performance présente des actions « non-représentationnelles » et des performeur.euses qui ne « jouent pas le rôle d’un personnage » (2008 : 11). On lit donc ici le désir d’un événement scénique qui ne déclenche aucune activité simulationnelle. Comment penser alors leur « pouvoir » sur les spectateur.trices ?

Dans son commentaire des performances violentes de Marina Abramovic, Fischer-Lichte articule immédiatement refus du « modèle à deux mondes » et « effet » des œuvres, il est question désormais de susciter des « réponses » et des « expériences » immédiates :
« Les spectateurs étaient entièrement exposés à la brutalité de ces actions, à leur propre frayeur et à leur propre désir sadique et voyeuriste. On peut supposer que les spectateurs ont expérimenté des réponses motrices, énergétiques, affectives et physiologiques très intenses. L’effet profond de ces performances est dû au fait que l’artiste refuse de conférer un sens à ces automutilations, qui serait basé sur un modèle à deux mondes » (2008 : 91 – je traduis et je souligne)[5].

Ici comme ailleurs, on retrouve l’idée que les spectacles se détournant des stratégies immersives visent à susciter des « effets » d’un genre spécifique, dont les enjeux éthiques et politiques sont déjà apparents. Leur nouveau mode d’action n’est plus d’induire la simulation mentale d’un univers non présent, mais d’agir par la présence. Rancière parle, à ce titre, d’un impact éthique fondé sur l’ « immédiateté » d’existences « présentes à elles-mêmes » (2008 : 11) et Dospinescu (2009) résume : « Il s’agirait à présent de donner au spectateur la possibilité de *vivre* les présences de la scène plutôt que de les interpréter comme des représentations ».

Il est significatif qu’on confère souvent à ces présences le pouvoir de faire de l’événement une réalité alternative. Que des spectacles cherchent à attirer l’attention sur la performativité est souvent interprété comme un désir de la part des créateur.trices de faire de l’événement théâtral le lieu d’une nouvelle « communauté » réelle. Et il est encore question, pour le public, de « faire l’expérience » de cette « réalité » différente :
« Les communautés rassemblées par ces actions collectives constituaient une réalité sociale temporaire. […] Les conditions de son succès ne dépendaient pas de délibérations soutenues ou de convictions partagées. La communauté était basée sur un principe esthétique mais ses membres l’expérimentaient comme une réalité sociale. » (Fischer-Lichte, 2008 : 55)[6]

---

[5] *« The spectators were entirely exposed to the brutality of these actions, their own horror and sadistic voyeuristic lust. Presumably the spectators experienced strong and overwhelming physiological, affective, energetic, and motor responses. The profound effect of these performances is due to the artist’s refusal to bestow specific meaning to their self injuries, based on a two-worlds model. »*

[6] *« The communities brought forth by these collective actions constituted a temporary social realtiy. They disappeared as soon as the actions were performed. The conditions for succes did not depend on sustained deliberations and convictions that had to be shared by all members of the community.[…] The community is based on aesthetic principle but its members experience it as a social reality. »*

Si l'on considère souvent que ces réalités différentes sont des lieux où l'on peut inventer des utopies sociopolitiques (Nancy Delhalle (2017) consacre un ouvrage entier à cette idée), on remarque ici que la constitution éthique et politique d'une communauté ne repose pas sur une délibération rationnelle ou la mise en jeu objective de croyances et de valeurs.
Voilà une première caractérisation du pouvoir expérientiel des stratégies anti-immersives : constituer une réalité alternative immédiatement présente et en dehors de toute délibération rationnelle[7].

Cette sortie de la délibération rationnelle décrit les stratégies émersives comme caractéristiques d'œuvres qui renoncent à tout pouvoir de conviction. Contrairement, par exemple, au théâtre militant des années 60-70[8] ou même au théâtre sartrien « de situations », le théâtre postdramatique n'aurait rien à démontrer.
Ce refus de la « rationalisation »[9] s'accompagne d'un discours revalorisant la « sensation » (Lehmann, 2002 : 293). Le pouvoir éthique et politique des stratégies anti-immersives serait de faire ressentir immédiatement des affects ou des émotions. Chez les commentateur.trices, ce mouvement s'accompagne souvent d'une reconceptualisation de l'opération de décodage que les spectateur.trices peuvent opérer. Différentes pistes de sorties sont possibles. Ainsi, Fischer-Lichte (2008) considère que « l'interprétation » (au sens d'un décodage allégorique de l'événement comme système de signes) est secondaire en regard de l'expérience affective[10] et que le contenu politique de l'événement peut-être « expérimenté » à un niveau infra-herméneutique.
Ces œuvres agiraient « en dehors » du décodage signifiant parce qu'elles sont immédiatement physiques, sensorielles. L'autrice prend pour exemple l'aveuglement par des flashs lumineux ou encore le fait que certains sons puissent susciter une réponse physiologique immédiate (de la douleur par exemple) : autant de phénomènes qui échappent effectivement à la sémiotique.
Bouko (2010) maintient l'idée que l'ensemble de l'événement scénique est un système signifiant, mais qu'il présente de nombreux « signes opaques » qui ne peuvent être considérés comme des « messages » parce qu'impossibles à « décoder »[11].
Ce point explique que l'on considère souvent ces œuvres comme lieux d'un refus de l'argumentaire politique[12], ou cherchant à brouiller toutes les opérations de décodage basées sur des connaissances

[7] Lehmann caractérise le postdramatique comme une manière de rejeter le logocentrisme du théâtre supposément « dramatique » au profit d'un renouveau à l'attention au corps. Sur ce point, les critiques d'un supposé « effet » éthique ou politique ne manquent pas non plus. Ainsi Neveu (2013 : 57) : « […] la tendance en jeu dans ce postdramatique à l'heure du postmodernisme : l'affaiblissement de toute dimension intersubjective au profit d'une cristallisation et réduction sur un seul sujet de ce qui se déployait auparavant entre sujets. Le corps est à lui-même sa propre fin. ».
[8] Voir notamment sur le sujet les travaux de Neveu (2007).
[9] Que Lehmann explique comme une réaction à l'ultrarationnalisation des sociétés contemporaines (2002 : 293).
[10] *« This reality was not merely interpreted by the audience but first and foremost experienced »*. (2008 : 17)
[11] *« Le dispositif scénique postdramatique n'est pas au service d'un drame à « communiquer ». La plupart des signes ne peuvent être abordés en tant que messages, dans la mesure où leur opacité empêche tout décodage. Le rapport entre le signifiant et le signifié se présente comme une énigme »* (2010 : 239).
[12] *« Si Jan Fabre assume en l'occurrence une fonction de transmission – « Je suis convaincu que j'ai un message à transmettre, que je peux apporter quelque chose au monde. Et ce sont là des idées du passé » -, la pensée proposée par une œuvre se révèle souvent, dans ses intentions, réfractaire à tout discours, à la logique argumentative des positions politiques ; elle n'est pas, et de loin, nécessairement de l'ordre du « message », mais quelque chose cependant est dit ou essaie de se dire – y compris parfois (assez souvent) que tout cela est indicible. »* Neveu (2013 : 48) ;

logiques communes[13]. C'est alors bien à la *présence* qu'on attribue ce passage d'une stratégie de décodage à une stratégie de l' « effet immédiat » (Fischer-Lichte 2008 : 81)[14].

L'effet de ces stratégies, leur pouvoir éthique et politique, est donc essentiellement lié (dans le discours théorique) à une forme de sidération affective. Cette sidération peut être envisagée comme une manière de susciter une empathie pour la diversité des présences réelles, « […] toutes ces stratégies partagent un effet commun. Elles dirigent avec empathie [*empathically*] l'attention du public sur les qualités spécifiques et individuelles des corps phénoménologiques des acteurs » (Fischer-Lichte, 2008 : 88)[15].

On peut évidemment critiquer cette recherche d'une émotion maximalisée comme une « autoritaire, sinon agressive conquête affective » (Neveu : 2013 : 57) ou s'en prendre au contraire aux spectateur.trices qui auraient résisté à ces stratégies, ainsi Gérard Mayen regrettait que les critiques du Festival d'Avignon 2005[16] n'aient pas eu la « disponibilité sensible qu'exigeait ces créations » (2005 : 136).

L'un des principaux arguments avancés repose sur l'idée que le refus de toute stratégie simulationnelle, notamment le fait que les performeurices ne jouent pas, permet une « circulation des émotions spécifiques » (Bouko 2010 : 197), voire que ce programme anti-immersif est capable de susciter une véritable transformation éthique ou politique de l'économie de la relation lors de l'événement et, pourquoi pas, après. On peut identifier ici deux lignes de force décrivant ce que ce pouvoir expérientiel de la présence peut transformer : la perception et la relation.

Nombre de discours évoquent une transformation de l'ordre perceptuel, puisque « soumis à un dispositif scénique qui ne représente rien, le spectateur est invité à […] interroger ses habitudes de perception » (Bouko, 2010 : 173). Ce nouvel ordre perceptuel étant l'un des principaux arguments avancés pour défendre les enjeux éthiques de ces stratégies, dans la mesure où « les spectacles créés par ces artistes agissent sur les cadres de l'expérience et de la perception. En ce sens, ces théâtres sont susceptibles de devenir un lieu de production des valeurs quant à la conception du collectif, du monde commun notamment. » (Delhalle, 2017 : 17).

L'autre transformation permise par les stratégies émersives, découlant en réalité de la première, est une transformation de ce qu'on appellerait avec les philosophies politiques contemporaines l'économie de la relation de l'événement.

L'idée essentielle, déjà évoquée ici en réalité, est de souligner que la co-présence (des acteur.trices, mais aussi des spectateur.trices) et la circulation de leurs émotions permettent de constituer des « communautés » nouvelles.

Dans les termes de Fischer-Lichte, le fonctionnement esthétique même de la performance est lié à une refonte socio-politique des positions et de l'échange : « La création d'une communauté entre acteurs et spectateurs basée sur leur co-présence corporelle joue un rôle essentiel. […] Ici, l'esthétique et le socio-politique coïncident. » (2018 : 51)[17].

---

[13] *« Plongé au cœur du mystère du tragique, le public [de Castellucci] ne peut plus se référer à des repères tels que le sens commun, les explications logiques, ni même la loi, puisque c'est la transgression de celle-ci qui ouvre au tragique »*. Delhalle (2017 : 152).

[14] *« The actor's effect on the spectators no longer depended on the spectators ability to de-code signs given in the actor's movement ; it was now presumed that the actors malleable body itself had an immediate effect on the body of the spectator. »* (Fischer-Lichte 2008 : 81 – je souligne).

[15] *« Despite significant differences, all of the above strategies share a common effect. They emphatically direct the audience's attention to the spectific and individual qualities of the actors phenomenal body. »*

[16] Où les programmateur.trices s'étaient associés à Jan Fabre pour créer un évènement souvent étudié, et largement considéré comme un moment essentiel du « tournant postdramatique » en France.

[17] *« The creation of a community out of actors and spectators based on their bodily co-presence plays a key role […] Here, too the aesthetic and the socio-politic coincide. »*

Pour résumer, on considère souvent aujourd'hui que, sur les scènes contemporaines, les stratégies attentionnelles émersives ont un pouvoir éthique et politique particulier, articulé autour d'une « expérience » dont on a isolé quelques caractéristiques :
La présence crée une réalité alternative qu'il s'agit d'abord de ressentir (ou de vivre) et le geste renégocie ce qu'est la « rationalité ».
- La sensation et la réponse empathique/affective débordent (ou excluent) tout décodage allégorique (d'un réel symbolisé) ou communicationnel (interprétation d'un message).
- Par l'expérience, ces stratégies visent à une transformation éthique ou politique de nos manières de percevoir le commun et d'être ensemble.

Pouvoir des stratégies immersives

Cette caractérisation du pouvoir expérientiel des scènes contemporaines présente de nombreuses similarités avec le pouvoir expérientiel que nombre de penseur.seuses accordent pour leur part à l'immersion (souvent fictionnelle) et à la simulation mentale.
Paradoxalement, il semble qu'on puisse rapprocher l'effet éthique et politique conféré aux stratégies émersives et celui qu'on attribue aux stratégies immersives, notamment dans certaines hypothèses récentes sur le récit ou la fiction (rarement, sinon jamais, développées à partir d'œuvres scéniques).
On peut se pencher d'abord sur le lien entre présence et induction d'une réalité alternative qu'il s'agit de *vivre*, à partir du *moral turn* américain.
L'étiquette de *moral turn*, forcément imprécise, désigne une constellation de travaux articulant philosophie morale et expérience narrative, constituée notamment autour des pensées de Wayne Booth, Stanley Cavell ou encore Martha Nussbaum. Nussbaum, par exemple, défend l'idée que les fictions sont essentielles au débat public, spécifiquement à la constitution d'une rationalité collective non-utilitariste, réhabilitant notamment le rôle des émotions et de l'empathie dans le jugement moral.
Si Nussbaum mentionne très peu (sinon pas du tout) les recherches sur la fiction et la simulation, il est indubitable qu'elle défend la fonction éthique de l'immersion, au sens d'un acte cognitif d'imagination : « […] une éthique du respect impartial pour la dignité humaine ne réussira pas à inspirer des êtres humains de chair et d'os, à moins qu'on ne leur ait appris à entrer, en imagination, dans la vie de personnes qui leur sont éloignées, et à ressentir les émotions afférentes ». (2015 : 19).
L'enjeu de l'immersion dans un univers absent est bien ici de faire l'expérience d'une réalité différente.
Rappelons que les discours sur la performance précédemment cités insistaient sur l'effet éthique particulier de la présence réelle. Les hypothèses nussbaumiennes y font écho, car elles impliquent qu'en état d'immersion, nous appréhendons les personnages ou les actions simulés comme s'ils étaient réellement présents. C'est un point que soulève Brousseau, défenseur des hypothèses de Nussbaum : « Aussi problématique que cette proposition puisse paraître, il n'y a pas chez Nussbaum de différence fondamentale entre les jugements que nous posons dans la vie réelle et ceux que nous posons en lisant un roman […] » (2015).
Naturellement, les contradicteur.trices de Nussbaum lui ont beaucoup reproché cette association, et il s'est engagé alors un débat qui anime aussi les théories de la fiction et du récit. Candace Vogler (2007) argue par exemple que Nussbaum confond les types et les personnages. Son argumentation repose essentiellement sur l'idée que les personnages narratifs, par essence incomplets (un récit ne dit jamais tout), ne peuvent être appréhendés comme des individus réels, mais davantage comme des types, des symboles ou des catégories à même d'expliciter des problèmes moraux.

Ce qui est en jeu ici, c'est le débat sur la complétude des univers simulés. Pour certains logiciens ou sémanticiens de la fiction, il est naturel que les mondes proposés à l'imagination soient toujours incomplets[18].

Mais on a pu reprocher à cette hypothèse que sa perspective trop logicienne faussait l'expérience empirique de la simulation mentale :

« Si elle semble logiquement valable, la thèse de l'incomplétude des mondes fictionnels échoue sur le plan phénoménologique, car elle ne rend pas compte de l'expérience du lecteur. […] quand [on] s'immerge dans une fiction, [on] s'imagine que ce monde est complet – ce qui ne veut pas dire, évidemment, qu'on s'imagine ce monde complètement. […] Nous imaginons que [les personnages] ont une vie intérieure, des buts, des plans, des désirs […] Nous imaginons surtout qu'ils raisonnent comme nous. Autrement dit, nous interprétons les actions des personnages de la même manière dont nous interprétons les actions des habitants du monde actuel [notre monde]. » (Ryan, 2010 : 57-58).

C'est bien cette attention au mode d'existence mental attribué aux êtres simulés que défend sans le dire Nussbaum. On retrouve l'idée que l'enjeu éthique de l'immersion est lié à une attribution de réalité aux personnages rendus présents à l'imagination par le récit, puisque la fiction suscite « cette capacité à imaginer des possibilités non-effectives […] à doter une forme perçue d'une vie complexe ». (2015 : 33). L'argument semble tout à fait juste, dans la mesure où on peut le formuler sans occasionner de confusion ontologique entre les mondes fictifs et le monde réel, ou entre la simulation mentale et la performance réelle.

En état d'immersion (et en état d'immersion seulement), nous appréhendons les vies mentalement simulées au moyen des mêmes opérations cognitives et attentionnelles qui nous permettent d'appréhender le réel (ce dont attestent les hypothèses de Currie, Walton ou Pelletier). Sur ce point, Ryan (2010) appelle « Principe d'écart minimal » le mécanisme cognitif selon lequel nous nous imaginons le monde (et notamment ses vides) au moyen d'inférences basées sur nos cadres de compréhension du réel, à moins que le récit ne spécifie le contraire[19]. En bref, certains discours sur les enjeux éthiques et politiques de la simulation mentale (et donc de l'immersion) convergent avec certaines hypothèses sur la performativité de l'événement du point de vue des effets éthiques et politiques de la présence.

Mais le parallèle s'approfondit encore si l'on considère que ces arguments s'accompagnent d'un discours sur leur remise en cause de la rationalité et la manière dont l'activité simulationnelle fait du contenu imaginé une expérience à vivre. Ainsi pour Hugo Clémot (2018), continuateur des travaux de Stanley Cavell sur le cinéma, les univers imaginés nous permettent de faire l'expérience d'une version modifiée de notre monde, qui permettrait à rebours d'attirer notre attention sur ce qui nous est cher. Il illustre son propos en soulignant par exemple combien les films de zombies nous permettent de simuler mentalement l'atrocité d'une réalité où le contact physique entre humains serait proscrit, et l'on remarque combien ce « pouvoir de réanimation du monde » (2018 : 70) peut être lié à nos réponses sensorielles en état d'immersion. La primauté de la réponse affective et empathique est aussi utilisée pour caractériser la fiction qui « favoriserait davantage l'empathie, puisque le lecteur serait détaché de la situation et ainsi libéré des intérêts ou des sentiments comme la jalousie qui interviennent normalement dans l'existence. » (Brousseau, 2015).

Naturellement, s'il y a bien une primauté de la réponse affective, c'est parce que ces hypothèses se construisent en ferme opposition avec l'idée que les récits permettraient de symboliser des problèmes moraux, constitueraient des systèmes signifiants à « décoder ». Et ce n'est évidemment pas un phénomène nouveau. Dans sa brève histoire des discours « anti-mimétiques » (hostiles à la

[18] On trouve une version importante de cet argument dans les travaux de Dolezel (1998).

[19] Pelletier (2007 : §3) : *« s'il pleut le jour de la rencontre d'Emma et de Rodolphe, alors nous en inférons que les rues de Rouen sont mouillées même si le récit de Flaubert ne le précise pas. De même, nous savons que les lois de la physique et de la biologie s'appliquent au monde décrit par Flaubert bien que cela ne soit pas dit explicitement dans le récit ».*

fiction), Schaeffer souligne bien qu'on a de tout temps attribué à la fiction, et particulièrement au théâtre, un pouvoir de contagion affectif pararationnel.
Isolons ici un nouveau point de concordance paradoxal : la simulation se donne comme une expérience à vivre et, au moyen de réponses affectives, elle permet de produire des connaissances morales ou politiques expérientielles.
Il faut entendre ici « expérientielles », comme dans les *performance studies*, au sens de connaissances qui ne se développent pas à travers des dispositifs valorisés par l'histoire logocentrée de l'Occident, comme la délibération, le débat d'idée ou la confrontation d'arguments « objectifs ».
Ainsi Schaeffer souligne bien que le type de connaissances (« mimétiques ») acquises via la simulation mentale a toujours été dévalorisé parce que « la philosophie défend en général une conception très restrictive des modalités de la connaissance humaine et, notamment, sous-estime l'accès non réflexif au monde que rend possible l'exemplification mimétique » (1999 : 57)[20].
Nussbaum avance une idée similaire puisque la fiction chez elle est le lieu d'acquisition de « connaissances pratiques », de connaissances qui sont là encore expérientielles, notamment sur autrui. Explicitement, chez Nussbaum, la fiction « invite à se mettre [soi]-même à la place de personnes très variées et de vivre leurs expériences », et cela est rendu possible « parce qu'elle provoque des émotions puissantes » (1995 : 34).

Reprenons donc les deux premières caractéristiques que nous avions identifiées dans les discours sur le pouvoir expérientiel des stratégies émersives :

- La présence crée une réalité alternative qu'il s'agit d'abord de ressentir (ou de vivre) et le geste renégocie ce qu'est la « rationalité ».
- La sensation et la réponse empathique débordent (ou excluent) tout décodage allégorique (d'un réel symbolisé) ou communicationnel (interprétation d'un message).

Il est frappant de constater à quel point elles font écho à nombre de positions sur les enjeux éthiques et politiques de l'immersion et de l'activité de simulation mentale. S'agissant maintenant de la troisième…

- Par l'expérience, ces stratégies visent à une transformation éthique ou politique de nos manières de percevoir le commun et d'être ensemble.

… elle est naturellement au cœur des travaux cités sur les enjeux de l'immersion et de la simulation. L'immersion est en elle-même le résultat une activité de perception spécifique (rappelons le mot de Schaeffer sur la « capacité qu'ont les semblants de neutraliser nos instances de contrôle rationnel » ; 1999 : 23). Et tout l'enjeu des travaux de Nussbaum – mais aussi plus largement des réflexions qu'ils ont engendrées – est bien de souligner que l'activité de simulation mentale peut transformer la manière dont nous percevons et interagissons avec les autres.
Chez les théoricien.nes francophones du *care* comme Sandra Laugier (2006) par exemple, la capacité de l'immersion à transformer nos modes d'attention à autrui, à susciter le souci de l'autre est manifeste. Brousseau (2015) va jusqu'à en faire l'un des ponts principaux entre Nussbaum et Rancière : « Il est évident que l'enjeu central, chez Nussbaum comme chez Rancière, est d'affirmer le pouvoir qu'a la littérature de nous rendre plus sensibles à la réalité extérieure et plus particulièrement à la réalité d'autrui. »
On pourrait continuer à dérouler le paradoxe en revenant concrètement à la scène et en rappelant avec Fischer-Lichte que les discours hostiles au théâtre ont de tout temps distingué, et donc validé malgré eux, le pouvoir expérientiel de l'événement réel et le pouvoir expérientiel de la simulation mentale, deux modes de présence : « Les ennemis du théâtre ont distingué deux types de présence au théâtre : la présence créée par le corps sémiotique de l'acteur figurant [*in the portrayal*] les

[20] Schaeffer (1999 : 50) : *« la « contagion » mimétique est un type de connaissance, et même d'une certaine manière un type de connaissance plus fondamental que celui de la raison dialectique et de la persuasion rationnelle. »*

actions passionnées d'un personnage de fiction, et la présence déployée par le corps phénoménal de l'acteur. » (2008 : 94)[21].

Limites, ouvertures

On en arrive donc à ce constat troublant : on trouve dans certains discours contemporains l'idée que deux stratégies attentionnelles opposées agissent d'une manière similaire. Les stratégies immersives et émersives viseraient à attirer l'attention sur une présence, certes de nature différente, mais toujours inscrite dans une réalité alternative et à laquelle on attribue des « effets » similaires : donner priorité à la réponse affective sur le décodage logique, susciter l'empathie pour l'autre, transformer nos manières de percevoir et d'interagir.
C'est cette parenté théorique marquée entre les discours qu'on propose de résumer sous le terme de « pouvoir expérientiel » éthique et politique :

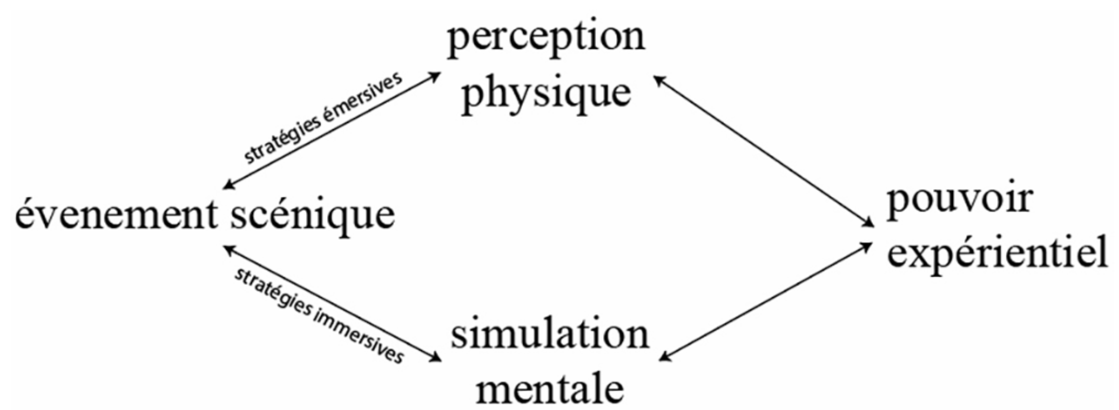


Figure 2 : Deux stratégies attentionnelles, un pouvoir

Ce constat appelle différentes réflexions.
D'abord, il invite les théories de l'effet à différencier précisément ces pouvoirs expérientiels, et donne par là l'occasion d'un dialogue entre recherches sur la scène, le récit et philosophies morales et politiques.
Évidemment, l'un des points clés est ici la question de la présence. On ne doit pas confondre la présence à l'esprit des personnages et des actions simulées avec la présence réelle des perfomeur.euses. Ce qui converge, c'est uniquement le pouvoir éthique et politique qu'on attribue à l'une et à l'autre. Il semble donc important de penser l'effet des œuvres à l'intérieur d'une oscillation toujours conditionnelle des attentions.
Ensuite, il est important de ne pas ramener les phénomènes de « réception » à la seule question de l'oscillation attentionnelle. Il a été essentiellement question ici d'états mentaux, d'attitudes cognitives pararationnelles et de réponses affectives. Toutefois, les tenant.es du « tournant postdramatique » comme les penseur.seuses du *moral turn* ont beau jeu d'amuïr les procédés de « décodage » sémiotiques, la reconstruction rationnelle d'un message, l' « interprétation » logocentrée ou la distance critique sur l'artefact au principe que certains spectacles contemporains prétendent modifier nos manières de percevoir les œuvres d'un côté, et de l'autre qu'il est urgent que la philosophie morale change sa manière de percevoir les œuvres.
Nombre de polémiques qui agitent la réception contemporaine attestent que de tels décodages symboliques demeurent un principe actif essentiel de nos rapports aux œuvres. C'est le cas

[21] *« The enemies of the theater thus distinguished between two types of presence in the theater : the presentness created by the actor's semiotic body in the protrayal of a fictionnal character's passionate actions, and the presentness exerted by the actor's phenomenal body, by his sheer presence. »*

notamment des événements scéniques qui se veulent en dehors de toute délibération des valeurs, mais réutilisent une iconicité culturellement connotée, ainsi *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* de Castellucci qui déclencha de vives polémiques.
Peut-être faut-il approfondir les discours qui refusent, à l'événement comme à la simulation, tout pouvoir expérientiel. Il faudrait pour cela identifier un autre pouvoir – peut-être « démonstratif » ? – rendant compte des réceptions qui envisagent les œuvres comme des « modélisations » ou des « symbolisations » du réel, qui abordent effectivement les personnages comme des types ou des allégories (Phelan et al., 2012) : les œuvres ne peuvent-elles aussi prétendre susciter une distance, un débat rationnel, traduire des systèmes de valeurs ou de croyances, symboliser des structures sociopolitiques ?
Ce type de considérations anime souvent les polémiques autour de pièces qui voudraient désancrer certaines présences de questions systémiques, on pense par exemple aux réceptions conflictuelles des monstrations de corps atteints de handicap (voir notamment Astier (2017) sur le cas de Jérôme Bel).
Une autre interrogation émerge, diagonalement opposée à celle qui a guidé cette contribution : quels discours prêtent à l'événement physique un pouvoir démonstratif ? Quels discours prêtent à la simulation mentale un pouvoir démonstratif ?
Et incidemment une seconde problématique se dessine, jusqu'où cette distinction en fraye-t-elle une autre, entre attitudes mentales ou perceptuelles « immédiates » et réflexion rationnelle sur l'objet ?
Une chose apparaît certaine, dans les théories de l'effet, les quatre positions sont défendables (et défendues, comme on l'a démontré ici pour deux des quatre pôles) :

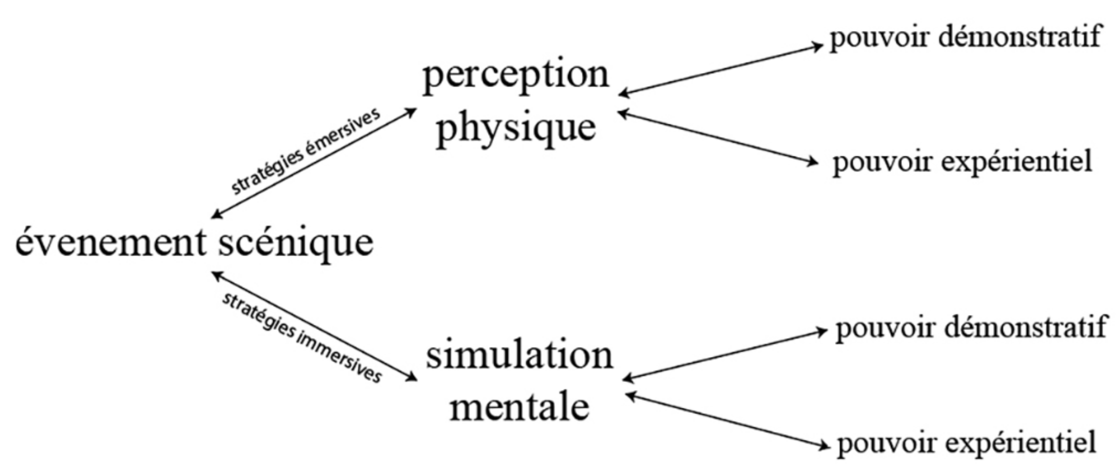


Figure 3 : Modèle étendu du pouvoir des stratégies attentionnelles

Enfin, pour tenter une exploration de ces quatre pôles possibles, il faudrait sans doute essayer de repartir de la réception réelle, interroger des discours effectivement produits par la réception des spectacles (« pièces » ou « performances ») et identifier comment s'y joue la polarisation.
Jusqu'où le texte ou le témoignage des spectateur.trices constitue-t-il la trace d'états cognitifs et de configurations attentionnelles ? Comment organise-t-il un discours qui porte potentiellement sur l'événement physique, le monde simulé et/ou le décodage d'un système signifiant ?
Cela passe évidemment par une attention à des phénomènes précis : par, exemple, la parole spectatrice évoque-t-elle des émotions pour le monde simulé ou pour l'événement réel ?
Mais aussi par une modélisation plus large : comment la parole spectatrice évalue-t-elle – raconte-t-elle ? – le pouvoir expérientiel ou démonstratif de l'artefact ? Et ce ne sont que quelques-unes des nombreuses pistes possibles pour une description de la réception réelle, une étude de ce qui rend toujours plus plastique l'espace des paroles possibles sur une œuvre[22].

[22] Avec tous mes remerciements à Marc Escola pour sa relecture attentive et ses conseils précieux.

Bibliographie

Astier, Marie (2017), « Du théâtralisé au théâtralisable : le cas du handicap mental », Fabula-LhT, n°19.
Baroni, Raphaël (2017), *Les rouages de l'intrigue* : *les outils de la narratologie post-classique pour l'analyse des textes littéraires,* Genève, Slatkine.
Baroni, Raphaël, Bionda, Romain (2019), « La mimèsis en tension. Entretien avec Raphaël Baroni », *Interférences littéraires*, n°23, pp.209-231.
Bouko, Catherine (2010), *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles.
Brousseau, Simon (2015), « Penser les liens entre éthique et politique de la littérature : un dialogue entre Martha Nussbaum et Jacques Rancière », in *Tangence*, n°107, pp.73-88.
Caracciollo, Marco (2014), *The Experientiality of Narrative* : *An Enactivist Approach*, Berlin, De Gruyter
Citton, Yves (2014), *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil.
Clémot, Hugo (2018), *Cinéthique,* Paris, Vrin.
Crary, Alice (2013), "Éthique et littérature : Nussbaum contre Nussbaum", accessible en ligne sur www.raison-publique.fr.
Currie, Gregory (1990), *The Nature of fiction,* Cambridge, Cambridge University Press.
Delhalle, Nancy (2017), *Théâtre dans la mondialisation. Communauté et utopie sur les scènes contemporaines,* Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
Dolezel, Lubomir (1998), *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds,* Baltimore, Londres, The John Hopkins University Press.
Dospinescu, Liviu (2009), « Effet de présence et non-représentation dans le théâtre contemporain », *Tangence,* n°88, page 45-61.
Fischer-Lichte, Erika (2008), *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics,* Londres, Routledge.
Heinich, Nathalie (2004), *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte.
Herman, David (2013), *Storytelling and the Sciences of Mind,* Cambridge, MIT Press.
Keen, Suzanne (2007), *Empathy and the Novel,* New York, Oxford University Press.
Korthal Altes, Liesbeth (2014), *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fictions*, Londres, University of Nebraska Press.
Laugier, Sandra (dir.) (2006), *Ethique, littérature, vie humaine*, Paris, PUF.
Lavocat, Françoise (2016), *Fait et Fiction : pour une frontière*, Paris, Seuil, « Poétique ».
Lehman, Hans-Thies (2002), *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche.
Mayen, Gérard (2005), "Mais de quelle danse parlait-on ?, in BANU, Georges, TACKELS, Bruno (dir.), Le cas Avignon 2005, Paris, L'entretemps.
Neveu, Olivier (2007), *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte.
- (2013), *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui,* Paris, La Découverte.
Nussbaum, Martha (2015), *L'art d'être juste*, Paris, Climats.
Pelletier, Jérôme (2008), « La fiction comme culture de la simulation », *Poétique*, n°154.
- (2016), « Quand l'émotion rencontre la fiction », in Françoise Lavocat (éds.), *Interprétation littéraire et sciences cognitives,* Paris, Hermann.
Phelan, James, Herman, David, Rabinowitz, Peter, Richardson Brian, Warhol, Robyn (2012), *Narrative Theory : Core Concepts and Critical Debates*, Columbus, Ohio State University Press.
Plantiga, Carl (2009), *Moving Viewers : American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley, University of California Press.
Rancièr, Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique.

Ryan, Marie-Laure (2010) « Cosmologie du récit », in Françoise Lavocat (éds.), *La théorie littéraire des mondes possibles,* Paris, CNRS éditions.
Schaefer, Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil.
- (2015), « Immersion », in E. Bouju (dir.), *Fragments d'un discours théorique*, Nantes, Nouvelles Cécile Defaut.
Shaw, Dan (2012), *Morality and the Movies. Reading Ethics through Film*, New York, Continuum.
Vogler, Candace (2007), "The Moral of the Story", in *Critical Inquiry*, vol. 34.
Walton, Kendall (1990), *Mimesis as Make-Believe : on the Foundation of Representationnal Arts*, Londres, Harvard University Press.
Zunshine, Lisa (2006), *Why We Read Fiction ? Theory of Mind and the Novel,* Columbus, Ohio State University Press.

Stranger signes... textes spectres pour auto-lecture ?

Isabelle-Rachel Casta

zacasta@wanadoo.fr

Professeur émérite de l'Université d'Artois, est spécialiste des cultures noires, sérielle et fantastique.



« *Les objets de désir sont plus nombreux que les désirs, mais le désir, sitôt comblé, revient rôder en ombre hagarde et féroce sur les champs silencieux de l'impensable.* […] *Car Sade invente le premier conte de fées raconté par la fée elle-même*[1]. »

Fantômes devenus livres…

Fantômes devenus livres, c'est l'assignation que nous allons suivre maintenant, en entrant dans la nuit de trois récits fantastiques aux accents orphiques, cruels et crus.

Dans une remarquable étude sur les fantômes en littérature de jeunesse, Guillaume Sioly note ceci : « *Comme le mythique Orphée, la projection des reflets échoue donc de peu à maintenir sur terre les défunts. Les effets de l'illusion, plus fragile qu'il n'y paraît, semblent nécessairement transitoires. Technologie n'est pas magie*2 ». Ce constant divorce entre la chair et l'ombre, le deuil et la reverdie, trouve en l'œuvre de Michel Foucault une frappante synchronicité (Foucault, ou plus précisément les hommages qui lui sont éditorialement rendus en ce moment) ; Juliette Cerf peut ainsi écrire : « *Mais cela est une autre histoire.* (…) *la vérité de l'archive, qui hante toute la destinée des* Aveux de la Chair*, livre fantôme devenu archive, archive fantôme devenue livre*3 ».

Un album anglais, un roman français, un roman suédois[4] : tout se passe comme si la littérature de

---

[1]Annie Le Brun, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, J. J. Pauvert chez Pauvert, Paris, 1986, p. 308.

[2] *Orphée et les reflets : chagrin et chimères***,** à paraître dans *Quand la mort n'est pas une fin : young adult et fantômes,* RLM, Garnier, Isabelle Casta dir. *;* l'étude porte sur Camille Brissot, *La Maison des reflets*, Paris, Syros, 2017.

[3]Juliette Cerf, *Les aveux de la chair*, in *Télérama* 3552, p. 51.

[4] *Laisse-moi entrer* (John Lindqvist), *Ma chère grand-mère* (Catherine Brighton) et *La Balafre* (Jean-Claude Mourlevat) ; *La Balafre* est aisé à trouver et à consulter (éditions Pocket Jeunesse, PKJ, Paris, 1998), mais il n'en va pas tout à fait de même avec la version française de l'album pour la jeunesse écrit et illustré par Ca-

jeunesse se jouait de l'espace-temps, et que, fidèle aux réflexions de Serge Tisseron dans ce qu'il appelle une « clinique du fantôme5 », elle s'évertuait à faire surgir, au sein de nos *realia* les plus prosaïques, la figure de ce que Denis Mellier nomme l'*adynaton* : l'impossible, l'impensable, l'insupportable.

Les trois univers parcourus par des œuvres aussi différentes sont pourtant connexes par leur « *Unheimlich* », leur si inquiétante étrangeté ; car trois parmi les enfants présents diégétiquement n'appartiennent plus entièrement, ou même plus du tout, à l'espace-temps « réaliste », reflet mimique du nôtre… Au moins trois fantômes s'affrontent chez Mourlevat, un(e) vampire s'installe tout simplement dans l'appartement mitoyen pour Lindqvist, et un jeune garçon venu du futur grimpe à bord d'un bateau dans l'album de C. Brighton. A chaque fois, l'interface avec « notre » monde – au sens de la paramétrisation réaliste – est un autre enfant ; certes, tout le monde peut voir Eli, l'étrange locataire de Blackeberg, ce qui établit une notable différence avec les deux autres opus, où seuls les « guides psychiques » perçoivent les présences spectrales ; mais Oskar sera aussi le seul à aller jusqu'au bout, sacrifiant sa vie future par amour pour la jeune morte-vivante, l'héroïne charmante autant qu'épouvantable de Lindqvist, qui porte avec elle toute l'énigme d'une survie inexplicable et terrifiante ; elle entraînera bien, in fine, le timide et solitaire Oskar, collégien martyrisé par ses « camarades » de classe, et se vouant in extremis au Mal.

Mais justement, qu'est-ce que le Mal dans ces œuvres ? La délation immonde, qui a mené à l'agonie solitaire d'Emmi, l'enfant-spectre de *La Balafre* – surgie du néant de l'occupation nazie, grosse de nos regrets et de nos lâchetés ? La prémonition, qui chez Brighton « précipite » en amitié deux êtres qui peut-être n'auraient jamais dû se rencontrer ?

L'onde de choc produite que ces « enfants de la Nuit », ni bons ni méchants a priori, mais experts en prédation, va amener avec elle, dans les mondes confinés où ils surgissent, une violence parfois quasi insoutenable… Car la folie des hommes et celles des Dieux, le désordre métaphysique induit par les guerres et les massacres, l'errance lamentable d'une âme en quête d'amitié sont au cœur – incandescent – de ces récits et/ou albums. C'est ce que nous allons montrer en empruntant deux chemins, sentes forestières vers la Clairière du Sens : d'abord, en évoquant les conditions de la « rencontre », puis, en analysant le rapport au temps, essentiel dans les trois histoires ; enfin, en conclusion, nous en viendrons au « pourquoi » de ces hantises, à chaque fois soigneusement « dirigées » vers un objectif saisissant.

L'enfant qui meurt[6]

Le surgissement du surnaturel se passe toujours après un arrachement (à son cadre de vie habituel, pour Olivier ; à la terre ferme, pour Maudy-Ann – Marie-Cécile dans la version française ; à la routine malheureuse d'une scolarité sans relief, pour Oskar). Il faut que les « visités » soient suffisamment déstabilisés et « acceptants » pour que l'enfant de la nuit (pas que lui ! un chien et un délateur fantômes vont se manifester également dans *La Balafre*) vienne à eux.

---

therine Brighton, qui a existé (*Ma chère grand-mère,* Albin Michel, 1991), mais qui a depuis disparu des republications. Il sera donc ici exclusivement question de l'original, *Dearest Grandmama* (Faber and Fabert Ltd, England, 1991). Nous coderons respectivement *LB* et *DG* les citations empruntées à ces œuvres ; l'album de Catherine Brighton n'étant pas paginé, nous indiquerons donc la date des lettres en question. Enfin *Laisse-moi entrer*, John Ajvide Lindqvist, trad. du suédois (*Lät den rätte komma in*) par Carine Bruy, éditions SW Télémaque, Paris, 2010, sera codé *LE.*

[5] Serge Tisseron et *alii*, *Le psychisme à l'épreuve des générations ; clinique du fantôme*, Dunod, 2000.

[6] Il s'agit du titre partiel d'un essai dirigé par George Banu, aux éditions de l'Entretemps : *L'enfant qui meurt/Motif avec variations* (2010).

La première fois qu'Olivier est mis en présence du chien-fantôme, il vient d'arriver dans un village où il ne connaît personne, et l'on comprend tout de suite que cette année cruciale (de ses 13 ans à ses 14 ans) représente en fait la transition symbolique entre le gamin insouciant et bon élève qu'il était, et le jeune homme, terrifié puis compatissant, qu'il devient ; rite de passage personnel ET collectif (il s'agit d'affronter l'horreur de la déportation d'une famille et de l'assassinat d'une enfant). La première confrontation nocturne avec « Boule » se déroule selon les poncifs du genre : « *La nuit m'enveloppait de sa douceur. Il n'y avait pas de vent. Pas de bruit* [...]. *L'animal s'est jeté sur la grille avec une rage terrifiante. A la hauteur de ma tête* » (*LB*, 24). Tout le reste de la rencontre se place dans le champ sémique de la peur, la violence, l'incompréhension : « *déchaînement de fureur, glaçait le sang, frénésie, rouge de sang* » (25). On croit lire un remake de *Cujo,* le thriller horrifique de Stephen King !

Mais ce n'est qu'au début du chapitre suivant qu'Olivier prend vraiment conscience du caractère fantastique de l'événement : son père n'a rien entendu, lui… car la maison est vide et abandonnée depuis longtemps.

Quatre autres rencontres vont scander la « montée » du jeune homme à la conscience du passé, et à la lancinante question « pourquoi moi ? » il pourra enfin répondre : « *J'ai su comme cela qu'Emmi et son chien n'étaient plus revenus et c'était très bien. Quand elle ne sera plus de ce monde, je resterai seul avec mon secret* » (*LB*, 127). Emmi, enfant juive de quatre ans condamnée à mourir de faim dans sa propre maison, lui apparaît en effet trois fois : d'abord elle joue avec son chien, sur une route, à midi (« *une petite fille était assise par terre, au milieu de la route. Elle portait une robe rouge*[7] *et des sandalettes d'été. Ses cheveux étaient noirs comme du jais* » (47). Ensuite, ils se rencontrent sous la pluie, mais… « *La pluie ne les mouillait pas. Je n'ai pas eu peur. Je me suis avancé jusqu'à la grille et je les ai regardés longtemps* » (96). Enfin elle apparaît au moment où Olivier se fait photographier… mais lui seul, bien sûr, la voit : « *la petite a surgi de nulle part. Elle est venue s'ajouter à nous.* [...] *espiègle et malicieuse* » (97).

Peu à peu les fantômes comprennent qu'Olivier est bon, puisque par un retournement extraordinaire c'est Boule, le chien jadis abattu par les Allemands pour avoir tenté de sauver ses maîtres, qui « tue » le fantôme du père Goret, le délateur et seul véritable « salaud » du roman : « *Mais le chien n'a pas lâché prise. Sa rage et sa force étaient terribles à voir.* [...] *Il est venu à moi en gémissant* [...]. *Alors* [...] *j'ai perdu connaissance* » (123-124).

La nuit, le jour… une route, une grille, une écurie : ces lieux à la fois rustiques et familiers (la France éternelle ?) sont propices au retour sur soi et d'un peuple, et d'une âme.

Le bateau la *Meralda*, sur lequel naviguent la petite Maudy-Ann et son père, Edgar, représente un autre type d'isolat. Nous sommes en 1830, et l'enfant écrit à sa grand-mère pour lui raconter tout ce qui se passe à bord en huit lettres exactement, du 1 novembre au 22 novembre… la neuvième et dernière missive étant écrite par son père, qui ne comprend rien à l'affliction de son enfant ; elle ne cesse de lui parler d'un petit garçon qui lui a tenu compagnie à bord, et qui a brusquement disparu… Fait remarquable : un chien noir, constamment présent dans le dessin, n'est jamais mentionné dans le texte de l'album ; est-il l'intersigne d'un autre monde, lui aussi ? Hallucination, premier amour, ami imaginaire, prémonition d'un naufrage futur : le jeune garçon mystérieux incarne tout cela pour Maudy-Ann, qui pleure son compagnon perdu. Chaque lettre à la grand-mère

[7] Comment ne pas évoquer le film de Spielberg, *La Liste de Schindler*, où la seule tache colorée de tout le film est précisément le manteau rouge d'une enfant, tuée par les nazis ?

se termine d'ailleurs rituellement par une question, initiée par le leitmotiv « What kind of boy »… Questions dont la récapitulation raconte en fait l'histoire, comme les refrains cryptiques de certaines *nursery rimes* : « *What kind of boy is it, Grandmama, who does not have a reflection* 8 ? » (*DG*, lettre du 8 novembre 1830).

Pas de chien cette fois, mais une sinistre banlieue de Stockholm : dans la cour gelée d'un petit immeuble, une fille saute de deux mètres pour venir discuter avec un garçon ; elle est jolie, mais son odeur est méphitique, et elle ne porte en plein hiver qu'un pull léger : « *Quelqu'un s'y tenait. Quelqu'un qui n'y était pas l'instant d'avant.* [...] I*l y avait assez de lumière pour qu'il puisse voir qu'il s'agissait d'une fille qu'il n'avait jamais vue dans la cour auparavant* » (*LE*, 45). Conformément à la proposition todorovienne, l'irruption du surnaturel bouleverse de fond en comble les certitudes « rationnelles » des enfants, jusqu'à l'absurde d'ailleurs : « *– Mais alors qu'est-ce que tu es ? – Rien. – Qu'est-ce que tu veux dire par « rien » ? – Je ne suis rien. Pas un enfant. Pas un vieux. Pas un garçon. Pas une fille. Rien* » (*LE*, 199).

Le dire fantôme (même si contextuellement il s'agit plus d'un « dire vampire ») entre ainsi de plein droit dans les objets discursifs majeurs, en bousculant quand même passablement les anciennes catégories des littératures de jeunesse, rejoignant le propos d'Anne-Marie Petitjean pour qui « *cette scénographie* (…) *porte des valeurs, ici d'hybridation et de mélange des cultures, qui pose la création littéraire comme contre-pouvoir potentiel pour un peu qu'on lui reconnaisse sa valeur d'art, vivant et agissant dans un espace social*[9] ».

Vers l'autre rive ?[10]

« *J'avais poussé par hasard une porte interdite à laquelle il ne fallait pas toucher, au-delà de laquelle tout vacille* » (LB, 75).

Les enfants de la Nuit ont un rapport au Temps évidemment déréglé, mais aussi très hétérogène : le jeune naufragé recueilli à bord de la *Meralda* est en fait un envoyé du futur… puisque dans ses vêtements se trouve une lettre datée de 1872 ; seule la cartouche finale explicite (si l'on peut dire !) les circonstances de sa disparition : « *The sailing ship Marie-Celeste left New York on November 7 : 1872*. [...] *She was drifting and empty. None of her passagers or crew were ever found*11».

Histoire de bateau fantôme, donc, mais aussi de paradoxe temporel : une double prégnance fantastique pour que Maudy-Ann (lettre du 14 novembre) échappe à la fois aux vagues d'une tempête et à l'arrivée d'un crocodile à bord… lorsque le jeune spectre la sauve en l'agrippant et en la hissant. Il s'agit bel et bien d'un flash-forward, comme dans la série *LOST*, et la petite-fille lit et commente presque sans surprise le mot tombé de la poche du jeune homme : « But Grandmama, the letter was dated 1872, *forty years into the future* ! 12» (lettre du 8 novembre 1830).

8 « Quel genre de garçon est-ce donc, Grand-mère, pour ne pas avoir de reflet ?». On apprendra successivement qu'il arrive de nulle part, qu'il ne parle quasiment pas, qu'il ne mange pas, qu'il est effrayé par la mesure du temps, qu'il ne ressent pas la douleur, qu'il n'a pas non plus d'ombre et qu'il n'a pas peur de sombrer dans la mer furieuse…

9 Anne-Marie Petitjean, « Explorer le patrimoine littéraire par l'écriture créative », pp. 303-315, in *Ecole et patrimoines littéraires : quelles tensions, quels usages aujourd'hui ?*, op. cit., p. 313.

10 Film récent de Kiyoshi Kurosawa (2015), cette *ghost story* fait se rencontrer, pour un dernier voyage heureux et pacifié, une jeune veuve et le fantôme bienveillant de son époux, Yusuke.

11 « Le navire *la Marie-Céleste* quitta New York le 7 novembre 1872. [...]. Il était à la dérive, vide. Nul ne fut jamais retrouvé, ni passager ni membre d'équipage ».

12 « Mais, grand-mère, la lettre était datée de 1872, *autrement dit dans quarante ans !* »

Mise en abyme de la propre correspondance de Maudy-Ann, la lettre confiait le garçon à un médecin, pour soigner le mutisme qui l'affectait depuis trois ans. De fait, le seul mot qu'il prononcera c'est « sinking » (sombrer), en écho aux propres termes de la petite-fille : avertissement envoyé par le destin ? Prémonition de la petite navigatrice, *mobilis in mobile* ?

En tout cas, la ressemblance entre *Dearest Grandmama* et *L'enfant de la haute mer*, le conte de Jules Supervielle, est frappante : deux noyés survivent, d'une vie spectrale totalement ignorée de tous dans le cas de la petite fille de Supervielle, perceptible uniquement par une autre jeune passagère pour Brighton : « *Et cette enfant de douze ans si seule qui passait en sabots d'un pas sûr dans la rue liquide, comme si elle marchait sur la terre ferme ?* 13». On peut presque se demander qui hante qui, et si les fantômes, comme dans le film *Les Autres* d'Aménabar, ne sont pas les personnages du voyage de 1830…

Toutes les hypothèses restent pendantes… alors que chez Mourlevat les choses sont plus tranchées : dans une forme de rêve éveillé, Olivier assiste à l'arrestation de la famille Epstein en 1941, et voit distinctement Annette Goret, une jeune paysanne, essayer de prendre soin d'Emmi, l'enfant cachée ; mais elle sera dénoncée à son tour; et comme dans *Elle s'appelait Sarah* (Tatiana de Rosnay), plus personne ne viendra nourrir ou délivrer l'enfant. Cette horreur, revécue dans une espèce de transe rétrospective par le jeune visiteur de 1991, sera complétée par le surgissement du spectre du collaborateur-délateur, le propre beau-père d'Annette, qui tente de le tuer et parvient à le blesser au visage (la fameuse cicatrice du titre !) avant d'être à son tour égorgé par le chien-fantôme.

Cette scène a été très critiquée, car la règle veut que les fantômes ne soient pas « actifs » et ne puissent concrètement blesser les vivants : une circulaire de l'inspection des lettres a même, un temps, déconseillé la lecture du roman en collège : « *Sa bouche était tordue par la haine.* [...] *Il m'a ouvert le visage en deux* » (123).

Enfant thaumaturge, enfant psychopompe… mais enfant rejoint dans sa mission surnaturelle par la « mère Goret », la belle-fille du « salaud », devenue une vieille dame compatissante avec les chiens, et aussi seule qu'on peut l'être quand reviennent régulièrement vous hanter les fantômes de ceux qu'on aurait tant voulu sauver; Olivier comprend qu'elle lui a « passé » le secret, d'une certaine façon, qu'elle l'attendait depuis toujours. En retrouvant la poupée de la petite Emmi, puis en l'enterrant, il donne la paix aux âmes des morts (ils ne reviendront plus…) et à celle des vivants : Mme Goret peut aimer son nouveau petit chien sans remords, elle qui avait tant pleuré la disparition de sa fidèle Nina, autre « double » du chien originel.

Bien sûr, la question de l'âge d'Eli, dans *Laisse-moi entrer*, revient régulièrement tourmenter Oskar, ravi d'avoir rencontré une jolie voisine de douze ans… qui s'avère être un vampire de plus de 200 ans. Eli fuit, littéralement, car elle est obligée de tuer14 pour vivre… et son serviteur et amant Hakan est trop vieux et trop abîmé pour continuer à chasser pour elle. La rencontre avec Oskar va donc lui permettre d'annexer un « nouveau » serviteur, l'autre devenant une sorte de zombie immonde qu'on a le plus grand mal à éliminer. Enlevé puis castré et saigné par une secte de prédateurs redoutables, Elias est devenu Eli, il y a deux siècles de cela, et elle se transforme en prédateur impitoyable, quand la faim la taraude. La gentille petite voisine au regard si doux se mue en alors en monstre, et Oskar devra accepter sa terrible part d'ombre, pour pouvoir demeurer près d'elle : « *Son visage changea lorsqu'il retroussa ses lèvres et Lacke découvrit une rangée de dents*

[13] Jules Supervielle, « L'Enfant de la haute mer », *La revue hebdomadaire*, vol. 37, 16 juin 1928, p. 279.
[14] Elle (je conserve l'identité sexuée que lui donne l'auteur dans la majeure partie du roman) mériterait de se retrouver dans le récent opus d'Isabelle Mimouni, l'anthologie *Malins en diable* (Gallimard, 2015) qui propose une galerie éclectique des pires « méchants » de la littérature mondiale.

acérées qui brillaient dans le noir » (*LE*, 258).

La fin, ouverte, voit le départ des deux amis loin de Blackeberg, Oskar assumant la partie « diurne » de la vie du vampire en la transportant dans une grande malle. Immortelle, l'enfant Eli restera à jamais figée dans ce corps de douze ans, voyant tour à tour vieillir et mourir ses « servants », et demeurant, elle aussi, toujours seule.

En parcourant ces trois ouvrages, on retrouve des problématiques fantastiques récemment revisitées par le cinéaste N. Shyamalan, par exemple, dans *Sixième Sens* : l'enfance est le moment de la *nekuya*, et les morts (ou les morts-vivants) se manifestent à ceux qui acceptent encore de les voir, de les écouter, de les comprendre.

Au-delà du temps et des lois rationnelles, Emmi revient pour Olivier, attendant de lui la « paix » (le rameau d'olivier ?) que sera l'enfouissement de sa petite poupée de chiffons. Maudy-Ann, qui a sans doute perdu sa maman, vient à la rencontre d'un être qui n'existe pas encore, mais qui l'aide à surmonter les peurs et les aléas du voyage. Eli, quant à elle, obligée de tuer férocement ses proies, s'attache à Oskar jusqu'à lui sauver la vie, quand ses camarades de classe sont en train de le noyer : elle les déchiquette vivants, mais on ne parvient pas à les plaindre !

L'une des trouvailles scénaristiques des *Revenants*, la série-phénomène de Fabrice Gobert, est d'avoir fait figurer un garçonnet inquiétant parmi les fantômes : Victor ; à la fois mutique et terrible, il désigne d'un geste omineux des scènes dissimulés aux autres yeux, porteuses évidemment d'une vérité dérangeante ; meurtre, suicide, rien ne l'arrête, car il est l'ange de la vengeance : à lire Brighton, Mourlevat ou Lindqvist, on saisit en effet toute la pertinence et toute l'actualité mythique de ces questionnements et de ces représentations. Le choc « tellurique » entre la vénusté et la candeur supposées des enfants, et leur force de nuisance et de destruction sidère par la profondeur du dissensus.

« Tu seras créé mais ne viendras pas à la vie (…) ; par conséquent ne mourras pas mais seras détruit »[15].

« *Alors la maison s'était endormie dans le silence, peuplée de ses fantômes, et l'on avait oublié le nom même de ceux qui avaient vécu là* » (*LB*, 100).

« Nul n'est méchant volontairement », affirme Emmanuel Kant. Pourtant, les « petits durs » de Guillaume Guéraud (*Déroute sauvage*, *Plus de morts que de vivants*), autant, dans un autre genre, que l'aryen Drago Malefoy et ses séides dans *Harry Potter* apportent la mauvaise nouvelle d'une méchanceté sans limite, endémique, juste contingentée par l'*eucatastrophe* à la Tolkien, et encore !
La bestialité involontaire d'Eli, la rage et la fureur du chien Boule, ou bien encore la poignante tristesse du petit naufragé de la *Marie-Céleste* opèrent des biais plus équivoques, alliant séduction et danger, geste salvifique et inévitable contagion.

L'ambiguïté inhérente à la littérature de jeunesse ne fait pas l'économie de ces êtres obscurs, travaillés par le ressentiment et l'intenable élation vers l'innocence perdue ; peut-être sont-ils les « ni bons ni méchants » de la pensée de Diderot, vecteurs malgré eux d'un pouvoir d'édification ou de dépravation qu'ils n'ont ni souhaité ni banni : une drogue ? Un narcotique, un *pharmakon* réparateur, ou une corruption plus « vampirisante » encore que les pauvres monstres qui se glissent dans la nuit glaciale ? A nous de le dire… Ou de le taire. C'est aussi l'une des leçons que nous laisse

[15] Article du décalogue d'Edison, dans *L'Eve Future* de Villiers de l'Isle-Adam (1886).

Olivier, l'adolescent sensible de Mourlevat, qui grandit dans le souvenir inquiet mais ému de ces quelques mois où il a dit adieu à son enfance : « *Je pense à elle souvent. Quand j'ai peur surtout. Des hommes. De leur bêtise. De leur lâcheté. Je pense à son courage et j'essaie d'avoir le même* » (*LB*, 126).

Dans ses réflexions sur Andrée Chédid, Christiane Chaulet-Achour notait, il y a une quinzaine d'années, des éléments qui pourraient entrer tout vifs dans notre conclusion : « *Pour qu'il y ait renaissance, il faut qu'il y ait mort, et pour que cette renaissance soit porteuse d'avenir, il faut que cette mort celle celle d'un être de vie, de jeunesse, de promesse* » 16.

En redonnant aux âmes errantes un semblant de vie et de souvenir, il semble que nos écrivains, dans le sillage de Chédid, proposent bel et bien une nouvelle vision des revenants, et ajoutent aux notions de bien et de mal, de vie et de mort, celles de vengeance, de souvenir, de culpabilité, de reconnaissance et de solitude. La dualité devient complexité, et la leçon littéraire se teinte de réflexion anthropologique et politique sur le contrat social, et sur la définition même de l'*humanitas*.

Bibliographie

George Banu, aux éditions de l'Entretemps : *L'enfant qui meurt / Motif avec variations* (2010).
Serge Tisseron et *alii*, *Le psychisme à l'épreuve des générations ; clinique du fantôme*, Dunod, 2000.
Anne-Marie Petitjean, « Explorer le patrimoine littéraire par l'écriture créative », pp. 303-315, in *Ecole et patrimoines littéraires : quelles tensions, quels usages aujourd'hui ?*, s/d A. Belhadjin et MF Bischop, Université de Cergy-Pontoise (Gennevilliers), mars 2012, Champion, 2015.
-*Laisse-moi entrer* (John Lindqvist), *Ma chère grand-mère* (Catherine Brighton) et *La Balafre* (Jean-Claude Mourlevat) ; *La Balafre* est aisé à trouver et à consulter (éditions Pocket Jeunesse, PKJ, Paris, 1998), mais il n'en va pas tout à fait de même avec la version française de l'album pour la jeunesse écrit et illustré par Catherine Brighton, qui a existé (*Ma chère grand-mère,* Albin Michel, 1991), mais qui a depuis disparu des republications. Il sera donc ici exclusivement question de l'original, *Dearest Grandmama* (Faber and Fabert Ltd, England, 1991). Enfin *Laisse-moi entrer*, John Ajvide Lindqvist, trad. du suédois (*Lät den rätte komma in*) par Carine Bruy, éditions SW Télémaque, Paris, 2010.

[16]Christiane Chaulet-Achour, « Andrée Chédid et le fleuve des générations », pp. 49-58, in *Cahiers Robinson n°14,* « Andrée Chédid, L'enfance multiple », Christiane Chaulet-Achour dir., Arras, 2003, p. 51.

M@GM@ Revue internationale en Sciences Humaines et Sociales vol.17, n.3, 2019, ISSN 1721-9809

L'accès d'un lectorat au « temps profond » de la préhistoire : processus d'identification individuelle et de projections sociales au tournant du XXe siècle

Emmanuel Boldrini

emmanuel.boldrini@gmail.com

Doctorant contractuel à l'université Lumière Lyon 2. Ses recherches, au sein du laboratoire IHRIM (Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités) et dirigées par Delphine Gleizes, portent sur les enjeux et les paramètres de la représentation de la préhistoire dans l'imaginaire fin-de-siècle.



L'introduction du lecteur dans un univers préhistorique fictionnel pose d'emblée un problème intrinsèquement lié à la période que ce type de récit prétend restituer : là où le roman historique, en vogue dans la première moitié du XIXe siècle, a bénéficié d'une chronologie de référence à laquelle se rapporter (le calendrier géorgien utilisé par les historiens), le roman préhistorique, naissant dans la seconde moitié du même siècle, doit constamment se positionner vis-à-vis du moment présent.

Si des typologies sont effectivement tentées pour périodiciser le temps avant l'Histoire[1], elles sont alors loin de faire consensus et circulent peu dans la culture non-savante qui se réfère encore bien souvent à un vocabulaire biblique, dont la bipartition assure une saisie aisée par un public non initié (on parle de période « antédiluvienne » ou « préadamiques »). Le lecteur fait donc face à un récit radicalement exotique : est exhibée non seulement l'étrangeté des lieux (des paysages, mais aussi des climats qui y règnent et de la faune qui y évolue) mais également celle de la temporalité en elle-même, dont le creusement suscite le vertige au regard de la chronologie historique.

Les auteurs vont donc trouver des stratégies, que nous allons observer, pour faire passer l'Histoire de l'humanité dans l'histoire du récit. Nous verrons que ces options narratives sont autant

---

[1] Retenons en particulier la chronologie animale proposée par Edouard Lartet en 1861 (âge du renne, du grand ours…), la chronologie industrielle, par John Lubbock en 1865 (néolithique, paléolithique), enfin, celle que propose Gabriel de Mortillet en 1869 et renvoyant aux sites des découvertes (Solutréen, Magdalénien…).

d'occasions différentes d'accompagner le lecteur dans un univers qui lui est en tout point étranger. Nous verrons également que ces choix ne sont pas sans incidences sur la portée idéologique des œuvres qui occupera plus spécifiquement la deuxième partie de notre démonstration et dont la relative lisibilité vient à son tour faciliter l'accès du lecteur au temps préhistorique en lui permettant d'y poser un regard comparatif ou assimilateur.

1. Seuil des temps et du récit
Stratégies narratives et temporalités : de l'aléthique au poétique

Nous pouvons opérer, avec Pierre Citti[2], une première distinction d'ordre très général s'appuyant sur une attention portée à la mise en contexte via l'incipit des récits. Avec l' « anabase », le récit part du présent mais une stratégie est mise en place pour nous transporter dans les temps préhistoriques (Boitard, Arcelin). Une telle option permet d'ancrer le récit dans le présent du lecteur, facilitant ainsi les gestes d'assimilation, confrontation ou comparaison avec son univers de référence. Une telle option ne donne pas à sentir l'exotisme radical comme allant de soi mais le pose comme un problème, un dépaysement auquel le personnage a lui-même à faire face. *A contrario*, la situation « *in medias res* » implique un embrassement par la diégèse du moment préhistorique puisque la narration débute et se clos sur cette période (Haraucourt, Rosny). Bien souvent dans ces cas, une phrase intervient rapidement, qui donne à sentir le vertige du temps que nous évoquions (début du deuxième chapitre chez Haraucourt[3], première phrase chez Rosny[4]) : le « c'était » du récit préhistorique se substitue à l'« il était une fois » du conte merveilleux en lui opposant un caractère factuel que dit bien le glissement de l'impersonnel au présentatif.

Si nous considérons un large spectre qui va de la référence la plus franche au temps présent (le récit-cadre est au présent) à son évacuation totale (situation « *in medias res* », sans indication chronologique relative au présent), nous observons quasi-systématiquement une progression correspondante entre valeur aléthique (qui vise à transmettre un savoir) et valeur poétique du récit (où l'énoncé d'une supposée vérité scientifique est secondaire).

D'un côté, Boitard et Arcelin, suscités, accompagnent leur (jeune) lectorat dans une préhistoire qu'ils tentent de vulgariser depuis un présent familier. A l'autre bout du spectre, Lazarre ou Schwob nous invitent dans un univers nébuleux peuplé d'hommes et de bêtes dont la caractérisation, empruntant à un lexique très large et à des épithètes homériques, retire de sa scientificité au propos pour l'inscrire dans une poétique symboliste qui joue de l'atemporalité. Une telle dynamique s'observe au sein même de l'œuvre préhistorique de Rosny aîné : alors que ses premiers récits montrent un souci de la datation nette (*Vamireh*), ses œuvres plus tardives s'en écartent au profit d'une chronologisation relative à la seule temporalité du récit[5]. Pour ajouter à l'exotisme de cette mise en situation, l'auteur recourt fréquemment à l'énumération, en particulier de noms d'espèces disparues. Ici, le langage technolectal ne doit pas nous tromper et peut participer à la valeur poétique du récit[6], en particulier dans une société fin-de-siècle dont tout un pan de la littérature

---

[2] Les nomenclatures que nous empruntons à d'autres chercheur.euse.s sont résumées par Marc Guillaumie dans *Le Roman préhistorique, essai de définition d'un genre, essai d'histoire d'un mythe*, Limoges, PULIM, 2006, p.252 à 256.

[3] « C'était aux premier jours de l'espèce humaine […] », Haraucourt, p.34.

[4] « C'était il y a vingt mille ans », dans *Vamireh*, Rosny, p.19.

[5] Aucune indication n'est lisible dans les premières pages de *La Guerre du* feu. Le deuxième chapitre s'ouvre sur « c'était à l'aube suivante », et les chapitres suivants commencent également sur une situation chronologique mais toujours relative à ce qui précède.

[6] Pour Yves Jeanneret, « les termes scientifiques y [dans le discours vulgarisateur] mobilisent toute une

valorise l'usage du mot rare.

Les catégories proposées par Marc Angenot et Nadia Khouri permettent d'embrasser un nombre plus important de productions : elles ajoutent aux récits purement préhistoriques (où le récit se situe dans les temps révolus, que le personnage qui accompagne le lecteur s'y trouve déjà où y parvienne) ceux des « lost world tales ». Ces récits se situent dans le présent du lecteur mais des caractères préhistoriques s'y insinuent toutefois via leur conservation à travers les âges dans un espace préservé que les personnages redécouvrent (Verne, Conan Doyle mais aussi Rosny, dans *La Grande Enigme*, par exemple). De telles fictions empruntent aux romans d'aventure et trouvent un supplément d'exotisme dans les thèmes préhistoriques.

Nous ajouterons une seconde option de résurgence du révolu, permettant l'irruption du préhistorique dans le présent du lecteur que nous appellerons celle de la « recréation » : par une régression interne ou une hybridation imposée de l'extérieur, l'homme retrouve ses caractères primitifs, ou des créatures préhistoriques sont tout bonnement ramenées à la vie par l'action de l'homme. De tels récits abondent dans les littératures décadentes pour des raisons notamment thématiques et poétiques et ont fait l'objet d'un recensement et d'une analyse appuyée dans l'importante étude comparatiste d'Evanghelia Stead[7].

Vers la normativité

Comme nous l'avons suggéré plus haut, ces modalités formelles d'accompagnement ou non du lectorat contemporain dans la diégèse préhistorique engagent des positionnements idéologiques plus ou moins marqués dont elles facilitent la circulation. A titre d'exemple, une mise en scène de la « recréation » aura tendance à présenter un discours évidemment plus pessimiste sur son époque et sa société (dangers de la science sans conscience pour l'hybridation, atavismes inéluctables pour la régression) qu'une représentation de « mondes perdus » (supériorité et hégémonie de l'homme blanc, glorification de l'expansion et de l'exploration aventureuse). Nous laisserons cependant de côté ces récits de « recréation » qui, s'ils proposent bien un discours sur la préhistoire, ne posent pas le problème de l'exotisme radical auquel se confronte le lecteur. Retenons simplement de ces récits qu'ils favorisent évidemment des réflexions quant au progrès ou à l'état actuel d'une société dans la mesure où leur univers fictionnel est contemporain de celui de leur production, ou anticipe sur un avenir proche (la mise en récit conjecturale d'un retour des caractères préhistoriques dans la société de demain vise évidemment à alerter celle d'aujourd'hui sur les travers qu'on lui désigne).

Les fictions faisant usage de l'anabase, en ancrant leur propos dans un récit-cadre correspondant au présent du lecteur, facilitent l'assimilation et la comparaison avec son univers de référence et de fait, l'élaboration d'un discours sur le présent. Il serait pourtant illusoire de considérer les fictions purement préhistoriques comme dénuées de tout substrat idéologique au prétexte de l'étrangéité de l'univers diégétique qu'elles proposent, vis-à-vis de l'univers de référence du lectorat.

Considérons d'abord, avec Marc Guillaumie[8], que le roman préhistorique est un roman de l'évolution. En cela, un rapport avec le présent est donc établi puisque le schéma dynamique de l'évolution nous relie à la préhistoire. Guillaumie interroge également la proximité du genre préhistorique qu'il définit avec celui de la science-fiction : elle aussi invite à penser des récits du « possible ». Cependant, le récit de science-fiction part de ce que nous sommes pour imaginer ce

---

valeur connotative, qui déborde la fonction opératoire que leur reconnaissent les chercheurs. ». Jeanneret, p.332

[7] Stead, p.354.

[8] Guillaumie, p.68.

que nous pouvons devenir ; ses possibilités sont donc virtuellement infinies. Le genre préhistorique, partant de la même base, imagine ce que nous avons été ; il recherche donc un scénario unique[9].

Nous ajoutons, pour la question de l'immersion du lecteur qui nous intéresse, que ce scénario est donc impérativement solidaire des problématiques que le lecteur éprouve dans son environnement contemporain dans la mesure où il tente d'en expliquer les origines. Mieux, il a recours à des assimilations qui, répondant au projet de faire voyager le lecteur dans le temps, participent également à lui faire reconnaître, dans les temps révolus mis en scène, les paramètres de sa société d'appartenance. Nous allons voir que, une fois de plus, si ce jeu de miroir consistant à replier le passé sur le présent s'impose comme une des conditions d'immersion du lecteur dans l'univers préhistorique, il implique et révèle des positionnements idéologiques qui le reconduisent à son environnement contemporain.

2. Autrui et soi-même, comparaisons et identifications La stratégie comparatiste : du « sauvage » au primitif

L'application des notions d'« environnement contemporain » au comparatisme ethnographique[10] dont nous nous apprêtons à faire l'examen peut étonner : si les peuples colonisés sont bien les contemporains des publics européens, ils ne partagent qu'occasionnellement leur environnement, et encore, ce voisinage a lieu dans des espaces configurés pour les besoins de l'exhibition plutôt que de la rencontre. Pourtant cette dernière a bien lieu, certes sur des terrains qui biaisent cette entremise en assujettissant les peuples exhibés à une représentation fictionnalisée dont la littérature est l'expression la plus évidente.

Le Muséum ethnographique des missions scientifiques, futur Musée de l'Homme ouvert en 1878, où sont notamment exposés des mannequins reconstituant l'évolution de l'industrie humaine, apparaît comme l'espace concret réalisant le mieux les fantasmes que pouvait exprimer virtuellement la littérature anthropologique et leur mise à proximité de l'imaginaire préhistorique. Mais les Expositions universelles semblent être le terrain le plus accessible au large public où se manifeste la volonté de faire concevoir, par le public occidental, les peuples reculés dans le temps à travers la monstration des peuples éloignés dans l'espace[11].

La littérature préhistorique reconduit abondamment ce geste comparatiste : pour Pierre Boitard, « certains nègres éthiopiens offrent encore la même figure » que les premiers hommes[12]. Page suivante, ces premiers hommes sont comparés à ceux des « contrées d'Océanie ». L'orteil

---

[9] Ces réflexions de Marc Guillaumie s'inscrivent dans la continuité des nomenclatures qu'il présente, p.252 à 256, et que nous avons signalées plus haut.

[10] Méthode consistant à rechercher dans les populations non-occidentales contemporaines des hypothèses concernant les modes de vie et d'organisation des sociétés préhistoriques. Pour **François-Xavier** Fauvelle-Aymar**,** **François** Bon **et Karim** Sadr, ce geste incite à « penser que les "primitifs" côtoyés lors des voyages de découvertes ou étudiés par les chercheurs de terrain ont quelque chose à nous apprendre sur nos ancêtres. La distance spatiale serait en somme un bon étalon de la distance temporelle. De façon avouée ou non, ce que nous croyons découvrir chez l'autre, c'est ce qui a disparu chez nous-mêmes ; le voyage ailleurs est souvent un voyage avant. » dans « L'Ailleurs et l'avant », *L'Homme*, 184 | 2007, 25-45.

[11] La démocratisation de ces représentations a notamment été observée par Cohen, Claudine, *L'Homme des origines. Savoirs et fictions en préhistoire*, Paris, Seuil, 1999, ou Richard, Nathalie, « une science dans le siècle, dans *Inventer la préhistoire, les débuts de l'archéologie préhistorique en France*, Paris, Vuibert, 2008 et de manière plus spécifique encore par la préhistorienne Patou-Mathis, Marylène, *Le Sauvage et le préhistorique, miroir de l'homme occidental*, Paris, Odile Jacob, 2011.

[12] Boitard , p.249.

opposable de ces hommes-singes se retrouverait au Brésil, à Cayenne ou chez les Charruas. Mais une telle caractéristique se retrouverait aussi en France, dans les Landes, sur les pieds des résiniers. Plus loin, Boitard relève la diversité des hommes fossiles dont beaucoup ont une proximité avec les « races nègres », alors que d'autres « commencent à ressembler moins à des singes, mais bien à des têtes des Caraïbes et des anciens habitants du Pérou et du Chili. »[13].

On le voit si le préhistorique semble désigner l'autre ou plutôt dénoncer son caractère imparfait pour mieux asseoir la légitimité et le supposé accomplissement de l'homme blanc civilisé, la pluralité des directions dans lesquelles s'engagent ces comparaisons voisine l'éparpillement. Des « sauvages du Canada »[14], dont les outils lithiques seraient comparables à ceux des préhistoriques, aux ruraux landais, le seul dénominateur commun à même de réunir les comparés semble être leur non appartenance à l'ethnie et la classe du préhistorien.

Le cas de *La France préhistorique*, d'Emile Catailhac, nous semble particulièrement parlant pour son mélange de prudence et de spéculations hasardeuses : tantôt le préhistorien s'en tient à l'évocation de « la vie sauvage de nos jours »[15] comme matière propre à nous renseigner sur celle des premiers hommes ou aux « coutumes des sauvages modernes »[16] pour spéculer sur un éventuel cannibalisme originaire, tantôt il renvoie à des peuples bien précis (des populations portugaises sont comparées aux cro-magnons[17], les Andamanais sont cités plus loin[18]). Ailleurs, il nuance cette démarche en avançant que les premiers Européens vivaient dans des conditions plus favorables que les « misérables tribus actuelles »[19], donnée qui invaliderait la nécessité de l'hypothèse des outillages et des mœurs exactement similaires.

Ainsi la solution proposée au problème de la conception, par le lectorat, d'une humanité radicalement exotique (car reculée dans un passé immémorial et irreprésentable) implique-t-elle le renvoi à un autre imaginaire exotique dont la connaissance par le public est envisagée comme accessible, sinon acquise. Le recours au comparatisme ethnographique dans la littérature préhistorique joue donc un rôle équivoque : d'une part, comme tentative d'accompagner le lectorat dans le passé en lui proposant des comparés supposément identifiables, elle témoigne du succès des représentations des peuples colonisés et de l'imagerie qui s'y attache. D'autre part, en faisant circuler les stéréotypes raciaux de son époque, elle participe à l'assignation desdits peuples à un imaginaire archaïque et participe à les situer au pied d'un supposé édifice du progrès.

La stratégie identificatoire : un miroir performant

Si la méthode comparatiste est largement diffusée, elle semble pourtant se voir occasionnellement nuancée. Sur la question de l'anthropophagie, Cartailhac plaide pour, si ce n'est l'incertitude, au moins la prudence, en l'absence de preuves[20]. Il accompagne sa mise en garde d'une évocation des propos d'historiens antiques qui ont prétendu avoir observé des pratiques cannibales en Europe quand ils avaient tout intérêt à noircir les autres peuples dans le contexte de l'expansion de l'Empire Romain.

[13] *Ibid.*, p.251.
[14] *Ibid.*, p.243.
[15] Cartailhac, p.IV.
[16] *Ibid.*, pp.112, 113.
[17] *Ibid.*, p.130.
[18] *Ibid.*, p.159.
[19] *Ibid.*, p.49.
[20] *Ibid.*, pp.140, 141.

En nous gardant de mettre en procès une époque prise dans son épistemè et ses idéologies, nous pouvons nous étonner qu'une telle mise en perspective contextuelle n'aie pas été étendue et appliquée à la France coloniale contemporaine puisque Cartailhac se garde bien de produire cette analyse, reprenant dans les pages suivantes son geste comparatiste. La référence aux exactions romaines semble bien plutôt servir à asseoir l'idée d'une nation constituée en tant que telle et unie depuis la nuit des temps[21]. Cartailhac évoque en effet, dès sa préface, une « Gaule » de « l'âge de pierre », caractérisée par un état de guerre permanent[22]. Le réflexe belliqueux associé à un proto-peuple portant en germe la nation de demain semble se justifier biologiquement par le concept darwinien du « struggle for life », bien connu à l'époque et aventureusement appliqué à des domaines extra-scientifiques. En cela, et couplé à la mise en lumière de la supposée infériorité des autres peuples, la mise en valeur de ce réflexe a pu permettre d'asseoir la légitimité des invasions coloniales, menées par une nation dont l'esprit de conquête serait tout naturel[23].

Appliquée à la société d'appartenance de celui qui produit le discours préhistorique, le comparatisme semble bien appuyer une entreprise double de dénonciation et de légitimation. D'un côté, la mise en avant de travers que l'on veut corriger (et dont on fait porter la responsabilité à diverses figures responsables du ralentissement, voire de la régression de la marche de l'humanité), de l'autre, la valorisation d'un modèle hiérarchique et organisationnel que sa supposée ancienneté est censée légitimer. La reconduction d'un modèle familial normatif et bourgeois est à cet égard parlante par l'abondance des exemples offerts. Chez Cartailhac, nous lisons par exemple : « *Quel singulier hasard ! Dans une gravure, l'homme se manifeste par son industrie, son courage, sa virilité. Sur l'autre, la femme se montre également sous de vraies couleurs dans son rôle éternel de coquette et de mère.* »[24]

Ici encore, le jeu de miroir consistant à projeter sur la préhistoire les *habitus* contemporains ne va pas sans engager un geste normatif, voire prescriptif dans un contexte dont les éléments mélioratifs semblent valoriser l'état supposément originaire des femmes et sa résonance dans l'époque moderne. Ainsi l'accompagnement du lecteur dans la préhistoire semble-t-il s'organiser au prix d'une biologisation de ses habitudes culturelles.

Il apparaît donc que l'opportunité donnée au bourgeois moderne de se reconnaître en l'homme préhistorique s'accompagne d'un geste de réassurance quant au bien-fondé de la position sociale qu'il occupe. Un tel examen nous invite à observer la portée idéologique et la valeur socialement normative du geste d'importation de modèles scientifiques en terrain fictionnel. Ces observations se révèlent évidemment opérantes lorsque nous portons notre attention sur des textes à valeur plus poétique et moins aléthique[25], mais on note, dans ces derniers cas, un refus du propos édifiant qui tend à alléger la charge trop manifestement idéologique du discours.

La résolution de l'aporie qu'implique l'accompagnement du lectorat dans la diégèse radicalement

[21] Cette idée est déjà sensible dans l'intitulé de la présentation de Gabriel de Mortillet pour l'Exposition universelle de 1867, « La Gaule avant l'emploi des métaux ».

[22] « La guerre régnait dans cette très vielle Gaule préhistorique. », (chapitre VIII, p.150) ; plus loin : « Partout la lutte pour la vie. »

[23] La guerre est également un trope rosnien que l'ont voit apparaître, dès avant *La Guerre du feu*, dans *Vamireh* où une guerre aux accents napoléoniens se livre dans le chap. XXI « La défaite ».

[24] Cartailhac, chapitre IV, p.77.

[25] Chez Schwobe et Lazarre, dans notre bibliographie. A mi-chemin entre ces intentions, nous pouvons relever l'exemple de Rosny qui, dans *Vamireh* assigne sans plus d'assise scientifique des rôles genrés aux hommes et aux femmes, les premiers étant placés du côté de l'action, les secondes, de la parure et de la coquetterie (chapitre II « la Horde »).

exotique de la préhistoire implique le recours à des procédés formels et thématiques qui ménagent une projection de l'époque contemporaine sur l'époque représentée et normalisent, en retour, la première au regard d'une construction fantasmée de la seconde. Dans le voisinage de cette entreprise d'identification où le lecteur et le préhistorique semblent finalement se rencontrer à mi-chemin des millénaires qui les séparent, une stratégie est fréquemment mobilisée qui paraît autoriser voire encourager cette dynamique de transferts : la narration métonymique consistant à faire du personnage l'incarnation de son espèce ou de sa « race »[26] inscrit ces dernières dans une dynamique où le lectorat est invité à se situer dans la marche ascensionnelle ou descensionnelle de l'humanité.

Bibliographie

Arcelin [Cranile], Adrien, *Solutré ou les chasseurs de rennes de la France centrale*, Paris, Hachette, 1872.
Boitard, Pierre, *Paris avant les Hommes*, Passard, 1861.
Cartailhac, Émile, *La France Préhistorique*, *d'après les sépultures et les monuments*, Paris, Baillière, 1889.
Guillaumie, Marc, *Le Roman préhistorique, essai de définition d'un genre, essai d'histoire d'un mythe*, Limoges, PULIM, 2006.
Haraucourt, Edmond, *Les Âges, Daâh le premier homme*, Paris, Arléa, 1988 [1914].
Jeanneret, Yves, *Écrire la science. Formes et enjeux de la vulgarisation*, Paris, PUF, 1994
Lazarre, Bernard, « L'Offrande à la déesse », *Le Miroir des légendes*, Paris, Alphonse Lemerre éditeur, 1892.
Rosny Aîné, J.H. [Joseph Henri Honoré Boex], *La Guerre du feu et autres romans préhistoriques*, Paris, éditions Robert Laffont, collection « Bouquins », 1985
Schwob, Marcel , « L'Âge de la pierre polie : la vendeuse d'ambre », *Cœur double*, Paris, Paul Ollendorff, 1891.
Schwob, Marcel, « La Mort d'Odjigh », *Le Masque d'or*, Paris, Paul Ollendorff, 1893.
Stead, Evanghélia, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004.
Verne, Jules, *Voyage au centre de la terre*, Paris, Gallimard, collection Folio « classique », 2014.

[26] Frappant chez Rosny ou dans *Daah, le premier homme*, d'Edmond Haraucourt.

Autoréflexion et mondes de substitution : le cas de l'autofiction nothombienne

Karen Ferreira-Meyers

karenferreirameyers@gmail.com

Université d'Eswatini, chercheur associé à l'University of the Free State et Coordinateur de linguistique et langues en littérature moderne à l'Institut d'enseignement à distance de l'Université du Swaziland.



Introduction

Comme le note Imen Kacem (2016), l'auteure et baronne[1] belge Amélie Nothomb fait une adaptation mythologique de sa vie à travers son œuvre littéraire en général et à travers ses autofictions en particulier.

L'introspection humaine ou l'autoréflexion est la capacité des humains à faire preuve d'introspection et la volonté d'en apprendre davantage sur leur nature, leur but et leur essence. Dans cette contribution il s'agit d'analyser comment Nothomb combine autoréflexion et mythologie dans ses écrits autofictionnels afin de mieux comprendre pourquoi l'écriture est tellement importante pour elle et en quoi l'autofiction lui permet de communiquer avec ses lecteurs.

Alors que la plupart des critiques parlent d'autofiction au sujet de l'œuvre de l'auteure belge Amélie Nothomb (Amanieux, 2009), deux exceptions sont à noter, à savoir celle d'Amanieux qui préfère utiliser le terme de roman biographique et celle de Nothomb elle-même qui parle d'autobiographie quand elle désigne son écriture (*Biographie de la Faim* : 228-229). Personnellement, je parle d'autofiction car cela décrit bien le mélange et la transposition romanesque de certains éléments du vécu de Nothomb et le rendement fictionnel qu'elle en fait.

Dans cette contribution je vise en particulier l'autofiction comme moment d'autoréflexion lié à la formation d'une mythologie personnelle, qu'Hélène Jacommard a décrit, en 2003, comme *Self in fabula* et que Nothomb même avait déjà annoncé en 1997 lors de son entretien avec Helm : elle aspirait à « une écriture qui puisse redonner vie à Eurydice » (Helm, 1997 : 151), une vie dans un monde de substitution, entre réel / factuel et fictif / fictionnel.

---

[1] Elle a été nommée baronne en 2015 par le roi belge Philippe.

Nothomb a clairement dépassé cette première aspiration personnelle, à travers la construction mythologique de sa personne-auteure et les thématiques choisies ; on peut faire allusion au mythème ou principe fondamental d'un récit mythique, d'après Claude Lévi-Strauss.

Parmi les thèmes de prédilection de Nothomb il y a la solitude et l'univers en huis clos, les relations interpersonnelles (enfant-mère-père, homme-femme), le corps humain avec sa beauté, sa décadence, l'alimentation, la mort, le langage, les connotations bibliques et mythologiques, le dédoublement et l'autosimilarité (la mise en abyme, le choix des personnages) et l'intertextualité.

Comment Nothomb combine-t-elle tout cela ? Une des stratégies privilégiées de l'auteure est la variation et la répétition qui sous-tendent sa présence dans ses narrations, son *Self in fabula*.

Le *Self in fabula* d'Amélie Nothomb

C'est à partir d'un dialogue incessant entre l'auteure et ses narrateurs, l'auteure et ses personnages, l'auteure et sa mémoire, l'auteure et ses fantasmes, à travers une conversation continue au sein de son écriture, que Nothomb se *fabule*, se met en scène, se coupe en petits morceaux, en fragments afin de mieux se reconstruire, afin aussi de laisser aux lecteurs (le choix de) la recomposition de son être.

Chez Nothomb, la (re)création de soi passe par une mise en place et une réécriture consciente de plusieurs mythes, notamment le mythe du Japon, le mythe de la Belgique, la mythologie biblique[2] et des sociétés gréco-latines (Orphée[3], Eurydice, Prométhée, …), les mythes fondateurs de la féminité, ... La mise en place de plusieurs figures mythiques et des principaux mythèmes liés permet à Nothomb de « recevoir et de rompre à la fois le fil de l'héritage culturel » (Collin citée dans Rétif, 2002 : 193), un héritage culturel double (au moins) car japonais et belge dès le début.

Par la stratégie palimpseste, qui selon Oberhuber « consiste en la reprise, en tout ou en partie, d'un texte antérieur, donné comme "original" ou "modèle" (hypotexte), en vue d'une opération transformatrice dont le degré d'affranchissement, d'explicitation ou de subversion est variable » (Oberhuber, 2004 : 11) de sa pratique d'écriture, Nothomb fait plusieurs rapprochements intertextuels à travers la reprise de certains fragments de la Genèse biblique, de contes et de nombreux mythes tels que celui de l'Éden et de l'âge d'or, qui sont détournés, parodiés et recontextualisés. D'Ovide à Gérard de Nerval, Cocteau et Balzac, en passant par Perrault (*Barbe Bleue* et *Riquet à la houppe* sont deux romans de Nothomb basés sur une réécriture « endémique du sempiternel combat entre beauté et hideur, monstruosité et normalité, « masculin » et « féminin » » (Oberhuber, 2004 : 116) des contes de Charles Perrault), Victor Hugo, les intertextes choisis par l'auteure se démarquent par leur disparité : « L'œuvre d'Amélie Nothomb n'est pas seulement nourrie par une lecture assidue de la littérature classique et de la Bible, mais aussi par une réflexion constante sur les mythes » (Zumkir, 2003).

---

[2] Même si plusieurs critiques, donc Saunier (2010) ont souligné que les paroles de rupture de Nothomb sur la religion peuvent être appréhendées comme un des éléments de la construction de sa posture d'écrivaine : celle-ci construirait son originalité et sa légitimité en tant qu'artiste en empruntant au mythe du « créateur incréé » bourdieusien (1988).
[3] Voir à ce sujet, entre autres Dewez (2003).

Le mythe du Japon – que Kacem lie au mythe de la chute (et de l'ascension – ce qui était prévisible vu la prédilection nothombienne de la dualité[4]) commence en terre d'enfance : la représentation littéraire de l'entrée au Paradis à travers l'autofiction. Les connotations bibliques (le Christ est un personnage romanesque, son double féminin devient une *Antéchrista*, cf. le titre et le contenu de l'autofiction nothombienne de 2003) et mythologiques sont des point forts du style nothombien. Nothomb est loin d'être indifférente à l'égard de la religion, elle développe souvent une analogie entre Dieu et elle-même (l'analogie étant confirmée entre la majorité de ses personnages et entre elle-même, d'où le terme autosimilarité nothombienne – autofiction).

Si le mythe de la chute est un destin (voir, entre autres, *Métaphysique des Tubes*), celui de l'ascension est un choix, parfois voué à l'échec.

Comment et pourquoi l'autofiction est-elle une terre factice pour la construction des mythes personnels ? Marie-Catherine Huet-Brichard (citée par Kacem, 2016 : 13) résume ainsi le lien entre texte et mythe : « Le mythe faisant éclater les structures closes du texte littéraire et le texte offrant au mythe le lit de ses multiples métamorphoses. Interroger l'histoire de ces liens complexes et les raisons de cette liaison hors nature, c'est, d'une façon oblique, réfléchir sur la finalité de la littérature. »

L'autofiction, la mythanalyse[5]/psychanalyse, l'autoréflexion et la mythologie personnelle

En 1977, Serge Doubrovsky est le premier à parler d'autofiction ; il est aussi le premier à démontrer le lien entre l'autofiction, la réflexion personnelle et la psychanalyse. Une des raisons principales de la découverte de ce lien est que l'auteur et le critique Doubrovsky a « inventé » le terme d'autofiction après une séance psychanalytique mais aussi parce que sa façon d'écrire se base sur les aspects thérapeutiques de l'écriture. Doubrovsky fait correspondre psychanalyse et match de boxe (1988).

Pour Nothomb, l'écriture est un instrument thérapeutique, une cure psychanalytique ; la recherche de sa vérité, de son authenticité est liée, chez cette auteure, à la petite enfance, au début de la quête identitaire, au stade du miroir lacanien, à la synthèse dialectique que fait / doit faire le « je » lorsqu'il ressent la discordance entre *sa* réalité et la *vraie* réalité (quoi qu'elle soit). Jeu incessant entre la réalité et la fiction, le réel et l'imaginaire, la fiction et le véridique.

Il est ainsi clair que la recherche identitaire est la clé de voûte de l'écriture autofictionnelle que pratique Nothomb. Qui dit recherche identitaire, dit interrogation identitaire, investigation du soi, réflexion par rapport au moi, et qui dit réflexion, dit mémoire, dit fantasme, dit mythe, dit mythologie personnelle. Comme le dit Nothomb dans *Métaphysique des tubes* : « Il fallait que je me fasse à cette idée : je n'étais pas crédible. Ce n'était pas grave. Au fond, cela m'était égal, qu'on me croie ou non. Je continuerais à inventer, pour mon plaisir. Je me mis donc à me raconter des histoires. Moi au moins, je croyais à ce que je me disais. » (MT : 127).

[4] Kacem note le suivant sur *Ni d'Eve ni d'Adam* : « Face à la dureté d'un destin qui la voue à la chute, Amélie Nothomb a créé le mythe de l'Ascension. Elle crée à partir d'éléments réels un décor mythologique et elle se convertit à son tour en personnage mythique » (Kacem, 2016 : 7). Sur la dualité dans l'œuvre de Nothomb, voir, entre autres, Armanieux (2009).

[5] Selon Gilbert Durand, la mythanalyse est « une méthode d'analyse scientifique des mythes afin d'en tirer non seulement le sens psychologique, mais le sens sociologique » (Durand, [1979] 1992: 313).

Cette mythologie identitaire se retrouve dans ses textes[6] (c'est sur cela que le présent article se concentre) mais elle va au-delà : la construction du mythe nothombien se fait par les rituels (le thé, les lettres aux lecteurs) et par le port de grands chapeaux et de maquillage gothique aussi[7].

Analysons brièvement certains de ces mythes personnels nothombiens. Il s'agit tout d'abord du mythe du Japon. En 2000, Nothomb publie *Métaphysique des tubes* (MT) dans lequel l'auteure situe le Paradis terrestre, l'Eldorado, au Japon, sa terre natale. Cette terre mythique est liée pour elle au regard, au plaisir, à la formation identitaire : « Être japonaise signifiait être l'élue » (MT : 57), c'est-à-dire avoir l'accès aux trésors de l'Eldorado : « s'empiffrer des fleurs exagérément odorantes du jardin mouillé de pluie, […] s'asseoir au bord de l'étang de pierre, […] regarder, au loin, les montagnes […] » (MT : 57).

Le mythe du Japon en tant que paradis sur terre se transforme lorsque Nothomb y retourne plus tard dans sa vie (après un échec social en Belgique, terre où elle aurait dû se sentir « chez elle ») pour travailler dans une entreprise, situation qu'elle décrit dans *Stupeur et Tremblements* (ST). Travailler est le motif prédominant de la société japonaise, c'est ce qui donne du sens à l'existence du Japonais car « aux yeux d'un Japonais, on ne travaille jamais trop. » (ST : 105). Ce mythe s'effondre cependant, parce que le travail décrit dans le roman s'avère très souvent superflu ou inutile (le personnage principal – l'incarnation ou la réincarnation d'Amélie Nothomb même doit travailler en tant que « madame pipi » à un certain moment). L'expression « pour avoir l'air de travailler » (ST : 17) et les occupations absurdes (apprendre la liste des employés par cœur, travailler comme « avanceuse-tourneuse de calendrier », photocopier dans « la stupidité répétitive », etc.) en sont les témoignages. Nothomb transmet visiblement son jugement de valeur (négative). Immédiatement après, le mythe de la modernité japonaise s'écroule aussi, à savoir au moment où la narratrice apprend que la comptabilité de l'entreprise japonaise où elle travaille n'est même pas informatisée.

En revanche, là où les mythes sur l'état japonais échouent, le mythe personnel commence à prendre de l'importance. Ainsi, Nothomb se voit en tant que héros mythique à la page 78 : « J'étais le Sisyphe de la comptabilité et, tel le héros mythique, je ne me désespérais jamais, je recommençais les opérations inexorables pour la centième fois, la millième fois. » (ST : 78). Elle retrouve l'aspect héroïque et divin presque de celui de son enfance au paradis japonais où elle était adorée par tout le monde.

Dans *Ni d'Eve ni d'Adam* (2007) (NENA), autre autofiction mettant en scène la vie privée de l'auteure, Nothomb se retrouve en reine, en femme supérieure, divinisée, elle est Danasama (Excellence) – comme elle était divinisée dans *Métaphysique des tubes* grâce à son statut d'enfant. Et le mythe du Japon apprécié par le lecteur dans les autofictions précédentes se transforme une fois de plus : à travers le personnage de Rinri le lecteur est confronté à un Japon voué à l'ouverture, prêt

[6] Même dans des textes clairement non autofictionnels, comme *Péplum*, Nothomb fait de sa propre personne le personnage principal d'un récit manifestement fictif et souligne ainsi la vraisemblance problématique de son texte tout en appelant à la croyance du lecteur. Elle utilise les ressorts de la fiction, entendue comme un « monde possible », au sens défini par Lavocat, d'« état de choses alternatif, défini par l'œuvre, qui devient le monde de référence du lecteur ou du spectateur à partir duquel sont accessibles d'autres mondes possibles, actuels ou fictionnels » (2009).

[7] Voir, entre autres, Ferreira-Meyers, K. « L'invention médiatique et la construction identitaire au sein du genre autofictionnel : le cas Nothomb », in *French Studies in Southern Africa*, No.42, 2012, ISNN 0259-0247, pp. 41-65 ; Ferreira-Meyers, K. « L'invention médiatisée de l'identité chez l'autofictionnaire belge Amélie Nothomb », in *Actes du Colloque L'autofiction dans la littérature française extrême contemporaine*, 8-9 février 2011, Téhéran : Presses de l'Université de Téhéran, pp. 107-126.

à aller à la rencontre d'autres cultures, contrairement à l'idée occidentale que c'est un pays plutôt enfermé : « Je compris à quel point il était japonais : il avait cette curiosité sincère et profonde pour tous les phénomènes culturels étrangers. C'est ainsi que l'on trouve des Nippons spécialistes de la langue bretonne du XIIe siècle et du motif du tabac à priser dans la peinture flamande. » (NENA, p. 172) (Ferenc, 2010 : 89).

Je n'analyserai pas le mythe de la Belgique ou des parties belges de l'identité d'Amélie Nothomb dans cet article. Cela a été fait – et bien fait – par d'autres chercheurs. Il suffit ici de citer Marc Quaghebeur (1980 : 520) : « L'impossibilité d'homogénéiser hâtivement langue, culture et nation, ou de se référer à une matrice historique mythique interdit en effet tout recours à quelque âme du peuple comme à une participation univoque au développement « éternaliste » de la littérature française. […] les lettres belges de langue française constituent dès lors un champ d'investigation exceptionnel pour qui accepte, sans œillères et facilités, de bien vouloir repenser le statut de l'écriture entre langue, histoire et culture. », et de se rappeler que Nothomb écrit au sein de ce champ littéraire « entre langue, histoire et culture ».

Plusieurs récits nothombiens sont organisés tels des récits mythologiques. Un bon exemple de ce procédé est celui du *Comte de Neville* (2015) (CN) qui s'inspire du *Crime de Lord Arthur Savile* d'Oscar Wilde et d'*Antigone* de Sophocle. Ce texte, tel un récit mythologique dont l'annonce rend l'issue meurtrière inévitable, récite l'histoire de la fille du comte, Sérieuse, à l'image d'Iphigénie, sœur d'Electre et d'Oreste, personnage mythique condamné du fait même de sa parenté. Ici aussi, il s'agit d'une autofiction : un récit imprégné de faits réels (Nothomb est, comme son personnage principal Sérieuse, issue du milieu noble belge et les parents de substitution, les Neville, sont proches des Nothomb, une famille noble dans la réalité et même dans la fiction), mais aussi de fictions lues, les références aux œuvres d'Arthur Rimbaud et de Oscar Wilde sont les plus évidentes, et de fantasmes d'enfant réinventant ses parents lors de la recréation du roman familial.

Le rapprochement entre la mythologie grecque et sa réécriture nothombienne devient rapidement visible : dans la mythologie grecque, le roi Agamemnon doit sacrifier sa fille Iphigénie pour apaiser les dieux. Dans l'autofiction de Nothomb, le comte de Neville a l'intention de tuer sa fille Sérieuse qui, comme Iphigénie dans la mythologie, est sœur d'Electre et d'Oreste. Une prédestination donc, surtout lorsque le lecteur apprend qu'on avait interrogé le comte, à plusieurs reprises, « sur le prénom de la petite dernière en s'étonnant qu'il n'ait pas eu la cohérence de l'appeler Iphigénie » (CN : 22). Telle Iphigénie, la Sérieuse autofictionnelle doit mourir comme cela est écrit, comme cela est ordonné par le destin. Le comte s'y résout car : « […] il faut croire que quand on a appelé ses aînés Oreste et Electre, l'impulsion est si forte que quel que soit le prénom de la troisième, le destin se met en branle » (CN : 88).

Chaque année, Nothomb publie un nouveau roman ou une nouvelle autofiction par lesquels elle creuse son identité, elle répète certains traits et ajoute d'autres éléments agissant ensemble dans la construction identitaire de l'écrivaine. *Une forme de vie* (2010) reprend certains mythes alimentaires chers à Nothomb : la boulimie, l'anorexie qui font partie de sa mythologie. Des maladies corporelles que Nothomb cherche à exorciser grâce à l'écriture.

Dans *Frappe-toi le cœur* (2017 ; le titre renvoie de façon intertextuelle à la réplique d'Alfred de Musset : « Frappe-toi le cœur, c'est là le génie »), Nothomb déconstruit le mythe de la relation mère-fille. L'amour maternel communément vu comme inconditionnel devient ici un jeu de manipulation, de jalousie, de culpabilité.

Son dernier roman, *Les prénoms épicènes* (2018), n'est pas une autofiction. Néanmoins, il est utile de souligner le mécanisme narratologique à caractère mythologique dans le simple acte de conversion d'un nom commun en nom propre, celui d'Epicène, le personnage principal, fille de Dominique et Claude, qui hérite son nom lorsque ses parents prennent conscience de leur propre identité. Ces parents accouchent en quelque sorte de leur métaphore, tout comme Nothomb accouche d'elle-même, grâce à l'écriture répétitive, lorsqu'elle publie son prochain livre.

Une fois de plus, Nothomb démontre l'inextricabilité du rapport entre image et identité par le biais de l'autofiction, de l'autoréflexion, de la double identification ainsi que par celui de psychanalyse moderne qui demande de l'individu de porter un regard sur soi, sur les tabous qui l'entourent (l'inceste, le parricide, le meurtre de son fils ou sa fille, le narcissisme qui est aussi la source de la connaissance par soi, en soi et de soi).

La mythologie et l'autoréflexion autofictionnelles aux fins de la communication avec son lectorat

Lors de l'acte de l'écriture, Nothomb se métamorphose en enfant : « J'écris quatre heures par jour, ça signifie que quatre heures par jour, je suis enfant » (Lambert, 1999 : 25).

La naissance de l'écrivain prend la dimension d'une « mythologie » à laquelle assistent les spectateurs, lesquels représentent les lecteurs que seul le texte pourrait rassembler avec l'auteure.

Conclusion

La présence du récit mythique au cœur de l'œuvre littéraire nothombienne se trouve à la base même de la pratique créatrice de l'auteur. La conception du mythe de Gilbert Durand qui considère que « [le mythe est] fond[é] sur la redondance [...] et l'art des « variations » où le « même » adopte les colorations de l' « autre » : [le] mythe [...] propos[e] par cette puissance de répétition qui I[e] constitue, une vérité constamment ouverte. »(Durand, 2001 : 327) se retrouve dans l'écriture de Nothomb qui n'arrête pas de se répéter, de se (re)construire, de se réfléchir, de se refléter (je ne parle pas de l'importance du miroir ici, mais cela a été abordé dans beaucoup d'études déjà car des romans nothombiens comme *Mercure* s'organisent autour de la thématique du miroir).

D'accord avec Kacem (2016), les mythes nothombiens s'avèrent être des pré-textes ; le vrai mobile de l'auteure est l'écriture. La vraie vie, celle qui est matérialisée par les métaphores de l'Ascension et de la Chute est la littérature.

Nommer (écrire le monde) et s'écrire : ce sont les deux piliers fondamentaux de l'écriture nothombienne – un jeu de dédoublement constant. Le dédoublement dans la fiction – personnages autosimilaires – et le dédoublement dans la réalité – identité japonaise versus identité belge (occidentale) – font partie de la doxa nothombienne.

Se confronter au japonisme (l'affluence et l'intrusion de la culture japonaise dans la culture occidentale et notamment son implantation dans la littérature) est, pour Nothomb en particulier, le fait de se métamorphoser, en d'autres termes, c'est un mécanisme « où s'opère un certain ébranlement de la personne, un renversement des anciennes lectures » (Barthes, 2007 : 14), voire une mise en question constante de l'identité.

Amanieux affirme que Nothomb inscrit « le thème du double entre comique et tragique, entre une valorisation du mythe et sa désacralisation par la dérision. » (2009 : 174). Quel que soit le mythe, Nothomb n'hésite pas à jouer avec les données mythiques au profit de ses textes. Elle les adapte à

sa situation et parle même d'un « remake » (Nothomb, 2007 : 57) du mythe, lequel s'avère un matériel de jeu qui lui garantit une traduction fidèle du réel – de son réel autoréflexif et autofictionnel.

Outre la mythologie biblique[8], le double mythe de la chute et de l'ascension nothombiens, il y a le mythe englobant d'une écrivaine condamnée « à l'ascension à l'apogée du paradis textuel afin de choir fatalement dans un réel infernal » (Kacem, 2016 : 14). Le jeu, mythologique, mémoriel ou encore fictionnel, proposé par Nothomb dans ses autofictions, le jeu semble fonctionner comme un substitut subjectif de la vraisemblance, si bien que l'adhésion à un monde fictionnel se traduit presque toujours par l'adoption de pratiques sociales mimétiques. Ceci s'ajoute au système paratextuel, au jeu médiatique que joue Nothomb dans le simple but de brouiller les pistes entre réalité et fiction.

Bibliographie

Armanieux, Laureline, *Récits siamois, identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb,* Paris: Albin Michel, 2009.
Barthes, Roland, *L'Empire des signes*, Paris : Seuil, 2007.
Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire,* Paris : Seuil, 1998, [1992].
Dewez, Nausicaa, L'Immortalité par la mort. Le mythe d'Orphée dans l'œuvre d'Amélie Nothomb, *Les Lettres romanes*, 2003, LVII, 1-2, pp. 127-138.
Ferreira-Meyers, K., L'invention médiatique et la construction identitaire au sein du genre autofictionnel : le cas Nothomb, in *French Studies in Southern Africa*, No.42, 2012, ISNN 0259-0247, pp. 41-65.
Ferreira-Meyers, K., L'invention médiatisée de l'identité chez l'autofictionnaire belge Amélie Nothomb, in *Actes du Colloque L'autofiction dans la littérature française extrême contemporaine*, 8-9 février 2011, Téhéran : Presses de l'Université de Téhéran, pp. 107-126.
Helm, Yolande, Amélie Nothomb: Une écriture alimentée à la source de l'orphisme, in *Religiologiques*, 15 (été 1997), pp. 151-63.
Kacem, Imen, Amélie Nothomb, du mythe de la chute au mythe de l'ascension, dans *Mythe et littérature. Rencontres et retours*, Université De Piteşti, Faculté de Théologie, Lettres, Histoire et Arts, Studii Şi Cercetări Filologice Seria Limbi Romanice, Vol. 1, Numéro 20, 2016, pp. 77-92.
Lambert, S., Entretien avec Amélie Nothomb, in *Les rencontres du mercredi*, Ancre rouge, Bruxelles, 1999.
Lavocat, Françoise, L'œuvre littéraire est-elle un monde possible ?, in *Atelier littéraire Fabula*, 15 juin 2009, disponible sur la page : www.fabula.org.
Marcotte, Hélène, L'Intertexte religieux et mythique dans Métaphysique des tubes d'Amélie Nothomb», dans Ana Clara Santos (dir.), *Descontinuidades e confluências de olhares nos estudos francànos*, vol. l, Université d 'Algarve, 2010, pp. 417-426.

Nothomb, Amélie, *Hygiène de l'assassin*, 1992, Paris, Albin Michel.
Péplum, 1996, Paris, Albin Michel.
Stupeur et tremblements, 1999, Paris, Albin Michel.
Métaphysique des tubes, 2000, Paris, Albin Michel.
Antéchrista, 2003, Paris, Albin Michel.

[8] Hélène Marcotte, L'Intertexte religieux et mythique dans Métaphysique des tubes d'Amélie Nothomb, in Ana Clara Santos (dir.), *Descontinuidades e conjuências de olharesnos estudos francànos*, vol. l, Université d'Algarve, 2010, pp. 417-426.

Biographie de la faim, 2004, Paris, Albin Michel.
Ni d'Eve ni d'Adam, 2007, Paris, Albin Michel.
Une forme de vie, 2010, Paris, Albin Michel
Tuer le père, 2011, Paris, Albin Michel
Barbe bleue, 2012, Paris, Albin Michel
La nostalgie heureuse, 2013, Paris, Albin Michel
Pétronille, 2014, Paris, Albin Michel
Le crime du comte Neville, 2015, Paris, Albin Michel
Riquet à la houppe, 2016, Paris, Albin Michel
Frappe-toi le cœur, 2017, Paris, Albin Michel
Les prénoms épicènes, 2018, Paris, Albin Michel

Oberhuber, Andrea, Réécrire à l'ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit postmoderne, *Études françaises*, vol. 40, no. 1, 2004, pp. 111-128.
Quaghebeur, Marc Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone, in *La Belgique malgré tout, revue de l'Université de Bruxelles* – 1980/1-4, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1980.
Rétif, Françoise, De la lecture à la réécriture des mythes. Éléments d'une critique et d'une esthétique, in Camus, Marianne et Rétif, Françoise, *Lectures de femmes. Entre lecture et écriture*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 187-197.
Saunier, Émilie, « Les « traces » littéraires d'une appropriation singulière de l'héritage familial : le cas d'Amélie Nothomb », *Textyles* [En ligne], 39 | 2010, mis en ligne le 15 décembre 2013, consulté le 13 février 2019. URL : journals.openedition.org ; DOI : 10.4000/textyles.115.
Frank Wagner, Entretien avec Françoise Lavocat. À propos de *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, « Poétique », 2016 », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 31 | 2016, mis en ligne le 22 décembre 2016, consulté le 31 octobre 2019. URL : journals.openedition.org ; DOI : 10.4000/narratologie.7619.
Zumkir, Michel Amélie Nothomb de A à Z : portrait d'un monstre littéraire, Bruxelles, Éditions Le Grand Miroir, Collection une vie, 2003.

M@GM@ Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales
Projet éditorial : Observatoire Processus Communications
Direction scientifique : Orazio Maria Valastro

Fictions littéraires et mondes de substitution
Vol.17 n.03 Mai Août 2019
Sous la direction de Lorenzo Soccavo

eBook en format Pdf
Édition non commerciale en accès libre
ISSN 1721-9809

En couverture : détail stylisé des représentations pariétales gravées dans les grottes de l'Addaura au pied du mont Pellegrino à Palerme.

Osservatorio dei Processi Comunicativi
Associazione Culturale Scientifica a scopo non lucrativo - Catane (Italie)

Osservatorio dei Processi Comunicativi
magma@analisiqualitativa.com | www.analisiqualitativa.com
Via Pietro Mascagni n.20 - 95131 Catane - Italie